الحق الأدبى لفنان الأداء

«دراسة مقارنة»

[التعريف بفنان الأداء وتمييزه وأحكام حقه الأدبى]

دكتور

مصطفى أحمد أبو عمرو

بكلية الحقوق - جامعة طنطا

الناشر

دار الجامعة الجديدة للنشر والتوزيع

٣٨ شارع سوتير-الأزاريطة - الإسكندرية

٢٠٠٦

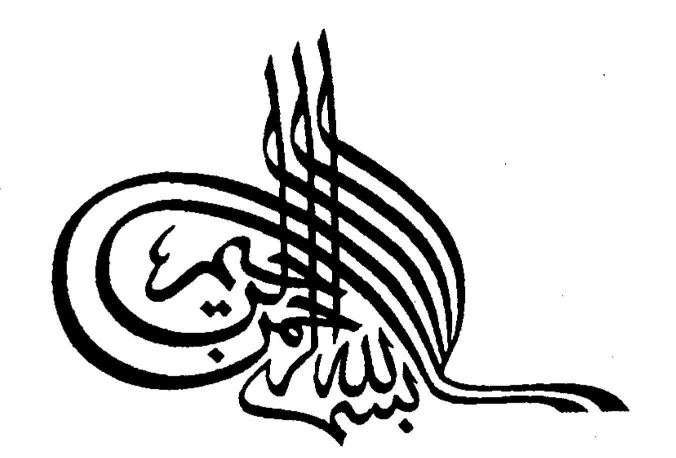
إهداء

إلى روح المرحوم الأستاذ المستشار/

محمود لطفي

اعترافا بقدرة وإكراما لنجله أ.د/ محمد حسام محمود لطفي

الأستاذ بحقوق القاهرة (فرع بنى سويف).



بسم الله الرحمن الرحيم

بدأ الاتجاه لحماية حقوق الملكية الذهنية لدى المشرع والفقه في الوطن العربي منذ وقت ليس ببعيد. والواقع أن سبب ذلك التأخير يرجع إلى أن اهتمام الدول بتنظيم هذه الموضوعات يرتبط بالتطور التقني في مجال الاتصالات ونقل المصنفات للجمهور والمساعدة على إبداعها. وإذا كانت التشريعات الخاصة بحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة تعد حديثة نسبياً- كما ألمحنا حالا- فان الدول باتت تضع هذه التشريعات في مقدمة اهتماماتها سواء بتنظيم بعض الموضوعات لأول مرة أو تطوير التنظيم التشريعي للبعض الآخر منها بصفة مستمرة بما يضمن مسايرة القانون للتطورات العلمية المتجددة يوميا.

وإذا كان موضوع حقوق فنان الأداء يعد أحد موضوعات الحقوق المجاورة لحق المؤلف والتي لم تحظى باهتمام الفقه المصري حتى الآن بل والتي ظلت مهملة تشريعياً حتى صدور القانون رقم ٨٢ لسنه ٢٠٠٢ بإصدار قانون الملكية الفكرية، فان أهمية النظام القانوني لفناني الأداء يرجع أيضا لكونه أقرب من

غيره إلي حق المؤلف خاصة وأنه يشمل جوانب أدبية فضلا عن الجوانب المادية.

وقد بدأ استخدام مصطلح الحقوق المجاورة للمرة الأولي في عام ١٩٤٨ عند مراجعة اتفاقية "برن" الخاصة بحماية المصنفات الأدبية والفنية. ويعد فنان الأداء أياً كان المجال الذي يمارس فيه إبداعه (تمثيل - عزف - رقص ..الخ) أهم أصحاب الحقوق المجاورة حيث يعد دورة جوهرياً لوصول معظم أنواع المصنفات للجمهور كما هو الشأن بالنسبة للمصنفات الموسيقية والسينمائية والمسرحية وغيرها. وتبدو أهمية دور فنان الأداء أيضا من حيث أنه يعد مكملاً لدور المؤلف ولازماً للحصول علي منفعة المصنف النهائية بالنسبة للمؤلف ذاته أو الجمهور. وعلى ذلك فانه يمكن القول بأن المؤلف يقدم المواد الخام ثم يأتي دور فنان الأداء ليحولها إلي سلعة نهائية قابلة للاستهلاك أو الانتفاع. ورغم هذا الارتباط الوثيق بين حقوق المؤلف وحقوق فنان الأداء فان الحماية التشريعية للأخير لم تعاصر تلك الخاصة بحماية حقوق المؤلف بل جاءت متأخرة عنها من الناحية الزمنية بل والموضوعية أيضا. ولعل هذا التعاقب الزمني يعد راجعاً إلي أن المنطق يقتضي وجود المصنفات أولاً ثم يأتي بعد ذلك دور فنان الأداء الذي يتولى مهمة توصيلها

و كما ذكرنا فان أهمية دور أصحاب الحقوق المجاورة بصفة عامة وفنان الأداء بصفة خاصة ترجع إلى أن العديد من المصنفات قد لا تجد طريقها- بيسر وفاعلية- إلي الجمهور بدون تدخل فنان الأداء، بحيث يمكن القول بان نشاط وإبداع فنان الأداء هو الذي يبعث الروح في المصنف. فالحوار المكتوب مثلاً لفيلم أو مسلسل لا يكتسب قيمته الكاملة إلا عندما ينطق به الممثل أو المؤدي أو يترجمه العازف إلي لحن مفهوم وممتع للجمهور. فلولا تدخل فنان الأداء لظل المصنف مجهولاً بالنسبة للجمهور ولولا تدخل أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى كمنتجي الفيديو جرام والفونوجرام وهيئات الإذاعة لما حظي المصنف بالانتشار الواسع الذي يتجاوز حدود الدول(1). وبجانب ماسبق فإن دور فنان الأداء الشهير (الممثل) يعطي للعمل السينمائي أو المسرحي قيمة أكثر في نظر الجمهور مما يعطيه دور مؤلف السيناريو أو القصة أو الحوار رغم كونهم من المؤلفين الأصليين للعمل باعتبارهم شركاء في إبداع المصنف(2).

---

(1) د/عبد الحفيظ بلقاضي : مفهوم حق المؤلف وحدود حمايته جنائياً، دراسة تحليلية نقدية – دار الأمان للنشر والتوزيع – الرباط ١٩٩٧ – ص١٤٦.

(2) A. Bertrand, Droit d'auteur et droits voisins, Dalloz 1999, p.889.

إلي الجمهور في ثوب جذاب يضمن لها أفضل استقبال أو تلقي من جانب الجمهور الذي يوجه إليه هذا المصنف.

ومما تقدم يتضح أن تأخر الحماية التشريعية أو القانونية للحقوق المجاورة وخاصة حقوق فنان الأداء عن الحماية التشريعية لحقوق المؤلف قد يكون أمراً مبرراً من الناحية الزمنية. ولعل ذلك يرجع أيضاً إلي أن وجود المصنف وتداوله في نطاق ضيق قد لا يحتاج إلي وسائل فنية أو تقنية بذات الكيفية التي تكون لازمة لكي يصل الأداء أو التمثيل إلي الجمهور. و المعروف أنة عندما بدأ التطور التقني في الانطلاق وزاد نطاق انتشار المصنفات -حتى أصبحت لا تعترف بالحدود الجغرافية- بدأ المؤلف يطالب بالحماية وبالتمتع بالحقوق الاستئثاريه ومن هنا أثيرت مشكلة تنظيم الحقوق المجاورة أيضاً نظراً لارتباطها بحق-المؤلف وخاصة وأن هذا الارتباط يزداد قوة كلما زاد التطور العلمي في مجال الاتصالات لأن نشاط فناني الأداء يدور في فلك استغلال المصنفات الأدبية والفنية[1].

---

[1] A. Françon, La protection des droits voisins: RIDA janvier 1974, n.79, pp. 407 ets.

تقسيم الدراسة

تنقسم دراستنا لحقوق فنان الأداء إلى ثلاث فصول أساسية يسبقها فصل تمهيدي وذلك على النحو التالي:

الفصل التمهيدي : تطور حمايه حقوق فنان الأداء وعلاقتها بحق المؤلف

الفصل الأول : تعريف فنان الأداء وتمييزه عن الفئات المشابهة

الفصل الثاني : الحق الأدبي لفنان الأداء

الفصل التمهيدي

تطور حماية حقوق فنان الأداء وعلاقتها بحق المؤلف

يتفرع هذا الفصل إلى المباحث الثلاث التالية :

المبحث الأول : تطور الحماية القانونية لحقوق فنانو الأداء

المبحث الثاني : علاقة الحقوق المجاورة بحق المؤلف

المبحث الثالث : أصحاب الحقوق المجاورة

المبحث الأول
تطور الحماية القانونية
لحقوق فنان الأداء

تمهيد وتقسيم :

إذا حاولنا التعرف – بإيجاز شديد –علي التطور التاريخي للحماية القانونية لحقوق فنان الأداء وغيرة من أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى فستجد أن فنان الأداء وخاصة الممثل أو الكوميديان (Comedian) كما كان يطلق عليه قبل الثورة الفرنسية كان يعيش علي هامش المجتمع. وكان يتم استبعاده من الكنيسة و حرمانه من حقه في أداء العبادات إذ كانت الكنيسة تعتبره مارقا وبالتالي ترفض دخوله ولا تقبل كذلك ما يريد أن يقدمه من عطايا وتبرعات حتى ولو كان ذلك في نهاية حياته[1]هذا على الصعيد الاجتماعي والديني.

وعلى الصعيد القانوني فإن المركز القانوني لهذه الفئة من فئات المجتمع لم يكن مستقراً بل كان يتوقف على إرادة الملوك والأمراء. ولقد ظل حالهم كذلك حتى قامت الثورة الفرنسية إذ تبدل الحال نسبياً حيث أصبح الجمهور هو الذي يحدد المركز الاجتماعي والاقتصادي لفنان الأداء بحيث يرتفع هذا المركز كلما زادت قدرته على جذب المزيد من الجمهور. و قد ظل الوضع في التطور حتى أصبح معظم فنانو الأداء خاصة الممثلون اليوم في

---

[1] Les derniès sacrements

غالبية الدول يتمتعون بمركز اجتماعي واقتصادي يفوق كافة طوائف المجتمع الأخرى([1]).

ومما تقدم يمكننا القول بأنه إذا كان المشرع هو الذي رفع قدر المؤلف فإن وسائل الاتصال والجمهور - كان ولا يزال- لهما الفضل في الارتقاء والسمو بوضع فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة. ويبدو ذلك من أن الجمهور يلعب الدور الرئيسي بالنسبة لفنان الأداء وتلعب وسائل الاتصال الدور الأساسي بالنسبة لأصحاب الحقوق المجاورة الأخرى.

وكما أشرنا حالا فإن تأخر الحماية التشريعية للحقوق المجاورة وعلى رأسها حقوق فنان الأداء يرجع إلي أن هذه الحقوق ترتبط بالتطور العلمي والتقني ووسائل الاتصالات و بالتالي فإن الدول المتأخرة في هذا المجال أو التي بدأ التطور فيها مؤخراً إما أنها لا تقرر حماية تشريعية ولا تخصص نصوص بذاتها لحماية حقوق هذه الفئة أو أنها بدأت تنظيم هذه المسائل حديثا. ويكفي أن نشير هنا إلي أن أول تنظيم تشريعي للحقوق المجاورة في مصر تم بموجب القانون رقم٨٢ لسنة ٢٠٠٢([2]). وتأكيداً لما سبق نجد أنه

([1]) A. Bertrand, op. cit., p. 889.

([2]) المواد من ١٦٦ إلى ١٦٩من الكتاب الثالث من هذا القانون.

مع ظهور الفونوجرام والسينما وغيرها من الوسائل التي تسمح بتثبيت الأداء ونقله للجمهور بدأ عمل فنان الأداء يتخلص من وصفه العابر وبدأ التطور في الحماية القانونية لصالح فنانو المسرح ومغنو الحفلات ثم استمر الحال في التطور لصالح باقي فنانو الأداء وغيرهم من أصحاب الحقوق المجاورة حتى وصلنا للوضع الحالي.

ولا يعني ما سبق أن فنان الأداء كان محروما في الماضي من كافة صور الحماية ودرجاتها حيث كان يتمتع ببعض المزايا على المصنفات التي كان يؤديها رغم عدم تمتع مؤلفيها ذاته بهذه المزايا. على أن هذه الوضع لم يكن يمثل حماية حقيقية لفنان الأداء لأنها لم تكن تمثل حماية مرتبطة بصفته.

وقد تميزت الحقبة السابقة على التدخل التشريعي بأن مؤلفي المصنفات المسرحية بصفة خاصة كانوا يقومون ببيع مصنفاتهم إلي المسارح التي كانت تعتبر المالك الحقيقي لها حيث كان المؤلفون يعملون تحت رعاية الشركات التي تتولى إدارة واستغلال هذه المسارح. وفي مجال المصنفات الموسيقية فإن العازفون والمؤدون كانوا ينضمون إلي نظام الطائفة أو الجماعة التي كانت تسعي إلي اكتساب ملكية المصنفات الموسيقية اللازمة لنشاطها.

وقد كان يترتب على اعتبار المصنف الموسيقي ملكاً للطائفة أو الجماعة التي ينضم إليها فنان الأداء أن هذا الأخير كان بإمكانه تعديل هذا المصنف دون حاجة لموافقة المؤلف بل ودون أن يكون لهذا المؤلف حق الاعتراض على هذا التعديل [٣].

ومع إلغاء نظام الطوائف فإن المرسوم لقانون الصادر في ١٧٧٦ جعل للمؤلف وحده الحق في التمتع ببعض المزايا حيث صار من حقه نشر مصنفه أو بيعه بنفسه وبصدور قانون ١٧٩١/١/١٩ تم إلغاء نظام الامتيازات التي كانت تتمتع بها المسارح وفناني الأداء وأصبح المؤلف هو صاحب الحق في الأداء العلني لمصنفة [٤] وقد صدر بعد ذلك قانون ١٧٩٣/٧/١٩ والذي ظل مطبقاً حتى صدور قانون ١٩٥٧/٣/١١ الذي اعترف

(٣) J. -M. Gueguen, These, precite, p. 1.

(٤) د/ محمد حسام محمود لطفي، المرجع العملي في الملكية الأدبية والفنية في ضوء آراء الفقه وأحكام القضاء، الكتاب الثالث، دار النهضة العربية ١٩٩٥- ١٩٩٦ ص-٧- وأنظر لذات المؤلف حق الأداء العلني للمصنفات الموسيقية، دراسة مقارنة بين القانونين المصري والفرنسي والاتفاقيات [illegible] (طبعة [illegible] ١٩٨٧) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص٩.

لكل مؤلف بالحق في إنتاج أو نسخ مصنفاته كأحد مظاهر الحق المالي للمؤلف.

والواضح أنه في القرن التاسع عشر لم تكن الحاجة ماسة إلي وجود حماية تشريعية و إصدار قانون خاص بحماية الحقوق المجاورة بما فيها حقوق فنانو الأداء إذ كان أدائهم يتسم بالطابع المؤقت أو العابر Imphère سريع الزوال حيث كان هذا الأداء يعيش فقط في ذاكرة الجمهور الذي تمكن من حضور الحفل أو العرض المسرحي والذي شاهد بنفسه المشاهد الحية([1]).

على أن هذا الوضع قد تغير بعد أن تمكن توماس أديسون وشارل كروس من التوصل إلي نظام يسمح بتثبيت الأداء و إمكانية إعادة الاستماع إليه بعد ذلك لعدة مرات متي أراد من يحوز النسخة المسجلة تلك. وقد كان فنان الأداء يتقاضى مقابلاً مالياً في كل مره يقوم فيها بتسجيل أو تثبيت أدائه على دعامة مادية. ولم يتوقف التقدم العلمي عند هذا الحد حيث تم التوصل للشرائط التي تسمح بإعادة الاستماع إلي الأداء المثبت عليها لعدد لا محدود من المرات([2]).

([1]) J. -M. Gueguen, Thèse, precité, p. 3

([2]) J.- M. Gueguen, Thèse, preciée, p. 3.

وقد ومع ظهور فن السينما الناطقة في عام ١٩٢٠ برزت الحاجة إلي حماية فنان الأداء بشأن تثبيت أدائه الذي أصبح يشمل الصوت والصورة معا. ويرجع ذلك إلى أن تثبيت المصنف الموسيقي أو السينمائي على دعامات مادية أيا كان نوعها وإن كان يؤدي إلي زيادة الانتشار لهذا المصنف -وهذا هو المظهر الإيجابي للتطور التكنولوجي- فإن هذا يؤدي أيضا إلي فقد فنان الأداء للسيطرة على عمله ومعرفة حدود انتشاره وتحديدها. ولا يخفي على الفطنة أن وجود هذه التسجيلات والدعامات المادية جعل أصحاب دور العرض والجمهور يفضلون اللجوء إليها والاستغناء عن الأداء الحي أو الحضور الشخصي لفنان الأداء لأن اللجوء لهذه التسجيلات يحقق المصلحة الاقتصادية أو المالية لأصحاب دور العرض وللجمهور أيضا. وقد أدى ذلك الوضع إلي وجود فنان الأداء في حالة بطالة خاصة الفنان الذي يتمثل دوره في أداء المشاهد الحية(١).

وإذا كان ظهور السينما الناطقة في نهاية عام ١٩٢٠ جعل فنانو الأداء يطالبون بحماية تشريعية لحقوقهم وإيجاد رقابة على

(١) تجدر الإشارة إلي أن هذه الاتفاقية لا تتعلق إلا بالفونوجرم فقط وليس بكل وسائل ..

مستحقاتهم المالية الناتجة عن استغلال أدائهم وذلك في حالة الاستغلال المالي المشروع لهذا الأداء. وقد أصبح هذا المطلب أكثر حيوية مع ظهور هيئات الإذاعة التي ترتب على وجودها رواج أحوال فنان الأداء([1]).

ومما سبق يتضح أنة في الفترة السابقة على التدخل التشريعي لعب القضاء و العقود الفردية والجماعية دورا هاما في حماية حقوق فنان الأداء وغيرة من أصحاب الحقوق المجاورة إلى أن تدخل المشرع صراحة. و لبيان ذلك فإننا سنقسم هذا المبحث للمطلبين التاليين :

المطلب الأول : مرحلة الحماية القضائية والعقدية للحقوق المجاورة

المطلب الثاني : الحماية التشريعية للحقوق المجاورة

([1]) J.-.M. Gueguen, Thèse precitée, p. 5.

المطلب الأول

مرحلة الحماية القضائية والعقدية للحقوق المجاورة

المعروف أن هناك بعض الدول قد سبقت كلاً من فرنسا ومصر في مجال حماية الحقوق المجاورة وخاصة حماية فنان الأداء ومن هذه الدول الأرجنتين التي نظمت هذه المسألة في عام ١٩٣١ والنمسا في عام ١٩٣٦ وإيطاليا ١٩٤٠. وعلى الصعيد الدولي نجد أيضا اتفاقية روما في عام ١٩٦١ والخاصة بحقوق فناني الأداء وغيرهم من أصحاب الحقوق المجاورة و التي تلاها فيما بعد عدة اتفاقيات لاحقة على التنظيم التشريعي في فرنسا مثل اتفاقية الويبو لعام ١٩٩٦ الخاصة بالأداء والتسجيل الصوتي. وبجانب ذلك فإن العديد من التوجيهات الأوربية تعنى بهذه المسألة أيضا ولن كان معظمها يلي التدخل التشريعي لحماية الحقوق المجاورة بحيث تحاول التوجيهات توحيد القواعد القانونية في دول الاتحاد الأوربي([1]).

([1]) directives europiennes Leš

ولم يقف فنانو الأداء عاجزين أمام صمت المشرع بشأن حمايتهم إذ بذلوا العديد من المحاولات ومنها قيامهم بتنظيم إضراب في ١٩٨٣/١/٢٠ علي أثر تعرضهم لحالة من البطالة القاسية([1]) وهو ما كان هو ما كان بمثابة حث المشرع علي ضرورة التدخل التشريعي الذي حدث بعد ذلك بعامين تقريباً وذلك بموجب قانون ٣ يوليو ١٩٨٥([2]) والذي تبناه قانون الملكية الفكرية الحالي والصادر في عام ١٩٩٢ .وحري بالذكر أن صدور قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ ودخوله حيز التنفيذ لم يعني إلغاء كل دور وإنهاء كل أهمية لاتفاقات العمل الجماعية وعقد العمل أو الاستخدام. علي أن أحكام قانون العمل الخاصة باتفاقات العمل الجماعية وعقود الاستخدام لا تشمل في الواقع كافة فنانو الأداء أو العازفين والمؤدين حيث

([1]) ولم يكن أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى خاصة منتجي الفيديو جرام والفونوجرام أقل حرصاً علي حقوقهم وطالبوا بحماية حقهم في الاستثمار وضمان عائد معقول لأنشطتهم وقد اعترض فنانو الأداء في البداية ثم اتفق الطرفان علي اقتسام العائدات المالية لاستغلال أدائهم. راجع في ذلك:

A. et H. J. Lucas : Traité de la propriété littéraire et artistique, 2ème éd., Litec, 2001, n. 805, p. 617 ; X. Daverat, L'artiste – interprète, Thèse, Bordeaux 1990.

([2]) وقد دخل هذا القانون حيز التنفيذ في ١٩٨٦/١/١ وذلك باستثناء المادتين ١/١٩، ٣/١٩ و٢٠ حيث دخلتا حيز التنفيذ منذ صدور هذا القانون.

يختلف الوضع بالنسبة للموسيقيين عنه بالنسبة لفناني السينما والمسرح مثلاً ([1]).

و لا ريب أن قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ يعتبر هو أول تشريع فرنسي يهتم بصناعة ثقافية حقيقية وذلك حيث منح فنان الأداء و منتجو الفيديوجرام والفونوجرام وهيئات الإذاعة حقاً مجاوراً لحق المؤلف وكفل لهذه الحقوق حماية حقيقية ولأصحابها مزايا فعلية([2]).

و إذا كان التدخل التشريعي قد تأخر في العديد من الدول بشأن حماية الحقوق المجاورة فان حماية حقوق فنان الأداء كانت تتم بموجب اتفاقات العمل الجماعية([3]).و كذا عن طريق القضاء الذي كان يطبق قواعد المسئولية المدنية والتي لم تكن كافية للحماية ضد القرصنة. ولقد كانت الاتفاقات الجماعية باعتبارها نتيجة للمفاوضات التي تتم بين الهيئات التي تمثل فنانو الأداء وبين

([1]) . J.-M. Gueguen, Thèse precitée, p. 6.

([2]) n droit français, Thèse, Paris II 1991, p.6. e voisins V. Gaudoux , Externité et droits

([3]) انظر حول اتفاقات العمل الجماعية مؤلفنا : التأمينات الاجتماعية وعلاقات العمل الجماعية – مكتبة جامعة طنطا ٣ .. ٢ ص ٣٠٣ وما بعدها –د/السيد عيد نايل : قانون العمل – دار النهضة العربية ٢٠٠٠.

أصحاب الأعمال الذين يتعاقدون معهم – إدارة المسرح أو شركات الإنتاج – يكفل قدر معقول من الحماية لحقوق فنان الأداء علي أدائه أو تمثيله و لهيئات الإذاعة([1]).

وقد كان القضاء يحاول التشبيه بين حق المؤلف علي مصنفه وحق الفنان علي أدائه حتى يتمكن من إيجاد حماية مماثلة أو بالأحرى قريبة من الحماية المقررة لحق المؤلف([2]). ولعل من أشهر الأحكام التي صدرت في هذا الصدد الحكم الصادر في ١٩٦٤/١/٤ في دعوى Furtwa nger والذي كان له الفضل في إرساء مبدأ أنه لا يمكن إعادة استخدام أداء الفنان إلا بناء علي إذن أو ترخيص منه وهو ما يعني أن فنان الأداء سيتمكن من الاستفادة مادياً وأدبياً من نجاح مصنفه وأن يعوض فنان الفنان عن حالة البطالة التي يعاني منها نتيجة تسجيل أدائه أو تمثيله علي دعامات مادية والاستعاضة بها عن حضوره الشخصي. وقد كانت بعض الأحكام القضائية الفرنسية([3]) تذهب إلي أن من يؤدي مصنف

([1]) J. – M. Gueguen, Thèse precitée, p. 466..

([2]) CA Lyon, 1 ère ch. 11 mars 1971 , G.P. 1971-II-497, note R.S. ; TGI Bayonne, 28 mars 1974, RTD com. 1978 , n. 3, p. 573, obs. H. Desbois.

([3]) TGI Bayonne, 28 mars 1974, RTD com. 1978 , n. 3, p. 573, obs. H. Desbois.

موسيقي يضيف للعمل الفني وأن هذا الأداء الذي يبرز الطابع الشخصي للمؤدي يمثل بسبب ابتكاره مصنفاً فنياً. وبغض النظر عن مدى صحة التكييف الذي أعطاه هذا القضاء لعمل فنان الأداء فإن ما يحسب له هو أنه كان يسعى بكافة الطرق لإيجاد حماية قانونية كافية لحقوق فنان الأداء.

والواقع أن الحماية التي كان القضاء يكفلها لفنان الأداء كانت أفضل من تلك التي تضمنها الاتفاقات الجماعية. ويرجع ذلك إلى أن اتفاقات العمل الجماعية رغم أهميتها لم تكن وسيلة كافية لتحقيق الحماية الشاملة لحقوق فنانو الأداء بكافة طوائفهم حيث كانت هذه الاتفاقات تقتصر علي قطاع فني معين أو منشآت محددة. وبجانب اتفاق العمل الجماعي فإن عقد الاستخدام **Contrat d'éngagement** الذي كان يربط فنان الأداء بصاحب العمل والذي نظمت أحكامه نصوص قانون ١٩٦٩/١٢/٢٦ ([1]) كان يلعب دوراً هاماً في حماية حقوق فنان الأداء.

ومما سبق يتضح أن القضاء و الاتفاقات الجماعية وعقود الاستخدام التي كانت تربط فناني الأداء بأصحاب الأعمال كانت تكفل لهم قدر من الحماية إلا أنها جميعاً لم تكن كافية لدفع

([1]) J. - M. Gueguen , Thèse precitée, p. 468.

الاعتداءات المتكررة على حقوق فناني الأداء والتي كان سببها الرئيسي هو غياب الحماية التشريعية الفعالة لهذه الحقوق، ومع تزايد هذه الاعتداءات بالإضافة لتطور وسائل الاتصال أصبح تدخل المشرع أمراً ملحاً ولازماً، يز... عنها من حيث أنه قد أفرد نصاً خاصاً للمؤدين كما تبنى هذا الاقتراح حق فنان الأداء في تأليف المصنف السينمائي أو المسرحي([1]).

وفي فرنسا تتولى المواد من L.211-1 إلى L.217-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسي حالياً تنظيم أحكام الحقوق المجاورة. أما في مصر فإن المشرع قد خصص المواد من ١٦٦ إلى ١٦٩ من قانون الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ الذي يعد أول تدخل تشريعي في مصر في مجال الحقوق المجاورة. وقد تناولت القوانين الأوربية والعربية الأحكام الخاصة بالحقوق المجاورة ومن ذلك القانون الألماني الصادر ١٩٩٧ والقانون البلجيكي في ١٩٩٨([2]) والقانون الأسباني الصادر سنة ١٩٩٦ وسبق في ذلك القانون رقم الصادر في ١٩٨٧.

([1]) J. - M. Gueguen , Thèse precitée, p. 468.

([2]) جدير بالذكر أن حماية فنان الأداء تشريعيا في بلجيكا قد بدأت منذ فترة وجيزة وخصوصا منذ عام ١٩٩٤ بالقانون الصادر في ٣٠/٦/١٩٩٤.

المطلب الثاني

الحماية التشريعية للحقوق المجاورة

تجدر الإشارة إلى أن المشرع الفرنسي لم يتقاعس حيث دعت الحاجة إلى تدخله حيث نجد أن هناك مشروعي قانون سبقاً صدور قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ الذي يعد أول تشريع ينظم الحقوق المجاورة في فرنسا. وقد سبق قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ عدة محاولات تشريعية كما ذكرنا حالاً ولعل أهمها الاقتراح بقانون الذي تقدم به Vivien في عام ١٩٨٢ وكذلك مشروع قانون ١٩٧٤ الذي تقدمت به الحكومة الفرنسية بهدف حماية فنانو الأداء على أثر تزايد المخاطر التي تعرضت لها حقوقهم خاصة في نهاية الستينيات([1]). وقد كانت هناك محاولات تشريعية أخرى منها على سبيل المثال مشروع قانون جاك لانج الذي عرض على الجمعية الوطنية لأول مرة في ١٩٨٤/٦/٢٧ و اقتراح السيد Andre Robert Vivient الذي كان مطروحاً منذ عام ١٩٦٩ ولكنه لم يتطور حتى عام ١٩٨٢ حيث تم تسجيله في الجمعية الوطنية في

([1]) J. - M. Gueguen,. Thèse precitée, p. 468

١٩٨٢/٩/١٧. وقد كان هذا الاقتراح بقانون يدور حول محاولة إيجاد حلول للمشاكل التي كانت تصادف فنانو الأداء حال ممارسة عملهم. وقد استلهم هذا الاقتراح أحكامه من اتفاقية روما ١٩٦١ وإن كان هذا الاقتراح قد تميز عنها من حيث أنه قد أفرد نص خاص للمؤدين كما تبني هذا الاقتراح حق فنان الأداء في نشر المصنف السينمائي أو المسرحي([1]).

وفي فرنسا تتولى المواد من L.211-1 إلى L. 217-2 من قانون الملكية الفكرية الفرنسي حاليا تنظيم أحكام الحقوق المجاورة. أما في مصر فإن المشرع قد خصص المواد من ١٦٦ إلى ١٦٩ من قانون الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ الذي يعد أول تدخله تشريعي في مصر في مجال الحقوق المجاورة. وقد نظمت القوانين الأوربية والعربية الأحكام الخاصة بالحقوق المجاورة ومن ذلك القانون الألماني الصادر ١٩٩٧ والقانون البلجيكي في ١٩٩٨([2]) والقانون الأسباني الصادر سنة ١٩٩٦ وقد سبق في ذلك القانون رقم الصادر في ١٩٨٧.

([1]) J. – M. Gueguen , Thèse precitée, p. 468.

([2]) جدير بالذكر أن حماية فناني الأداء تشريعيا في بلجيكا قد بدأت منذ فترة وجيزة وخصوصا منذ عام ١٩٩٤ بالقانون الصادر في ١٩٩٤/٦/٣٠.

المبحث الثاني

علاقة الحقوق المجاورة بحق المؤلف

لبيان علاقة حقوق فنانو الأداء بحق المؤلف فانه يلزم أن نتناول في لمحة سريعة طبيعة الحقوق المجاورة. وفيما يتعلق بطبيعة الحقوق المجاورة فإنه تجدر الإشارة إلي أن أهمية هذه المسألة تأتي من أن لفظ Droits voisins أي الحقوق المجاورة يدل علي وجود نوع من الجوار والارتباط بين حق المؤلف وهذه الحقوق المجاورة وخاصة حقوق فنان الأداء الذي يحتل مكاناً وسطاً بين حقوق المؤلف وحقوق أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى وهم منتجو الفيديوجرام والفونوجرام وهيئات الإذاعة. ويتضح ذلك إذا علمنا أن فنانو الأداء في الدول الأنجلو سكسونية يتمتعون بحماية أفضل من نظرائهم في الدول اللاتينية حيث يعد فنان الأداء في مجال المصنفات الموسيقية مؤلفاً شريكاً([1]). ومن جانبه فان القضاء الأمريكي يساوى بين فنان الأداء والمؤلف حيث اعترفت المحكمة الاتحادية في ولاية بنسلفانيا للممثل السينمائي بحق مماثل في عام ١٩٥٦ ([2]).

([1]) من التشريعات العربية التى تتبع ذات النهج أيضا القانون الأردنى لسنة ٢٠٠١ بشأن تعديل قانون حق المؤلف.

([2]) لعل ذلك يرجع إلى أن الشهرة الشديدة التي يتمتع بها كبار المغنين والممثلين في أمريكا والتي تضمن لأعمالهم انتشاراً عالمياً إذ يستطيع هؤلاء النجوم في مجال التمثيل والغناء جذب الجمهور إلى صالات العرض وأماكن بيع الشرائط

ويختلف الوضع في الدول اللاتينية كفرنسا حيث يتمثل دور فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة في المساهمة في نشر وإذاعة المصنفات وليس في إبداعها وابتكارها. والمشكلة كما ذكرنا في مجال الدول اللاتينية أن فكرة الجوار Voisinage هي فكرة مرنة قد تؤدي إلى الخلط الخطير بين طبيعة حق المؤلف والحقوق المجاورة بحيث تبعث على الاعتقاد بأنهما يتمتعان بذات الطبيعة خاصة وأن فنان الأداء يتمتع بحق أدبي قريب من الحق الأدبي للمؤلف كما أن القيود الواردة على استغلال الحق المالي تكاد تكون واحدة في مجال حق المؤلف والحقوق المجاورة. كما أنهما يشتركان أيضاً من حيث الاعتراف للمؤلف ولأصحاب الحقوق المجاورة بالحق في الحصول على مقابل مالي نظير إنتاج النسخة الخاصة (La copie prive) إذ تسرى أحكام هذه النسخة الخاصة على المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة خاصة حقوق فنان الأداء في ذات الوقت.

وغيرها من الدعامات المادية التي تحتوي على أدائهم بحيث يبقى على المؤلف أن يضمن الاحتفاظ بهذا الجمهور الذي اجتذبه فنان الأداء. وذلك عن طريق الإجادة في الإبداع والتأليف في نفس المعنى انظر:

C. Colombet: Grands principes de droit d' auteur et des droits voisin, 2 ème éd., Dalloz 1992 ; A. Bertrand : Droit d' auteur et droits voisins op. cit., p. 892 et s.

ومن ناحية أخرى فإن رابطة الجوار قد تدعو للاعتقاد بأن هناك رابطة تبعية بين الحقوق المجاورة وحق المؤلف بحيث لا يمكن ممارسة الحقوق المجاورة بدون وجود المصنف السابق والصالح لأن يكون محلاً للأداء أو التمثيل أو للتثبيت بواسطة الفيديو جرام أو الفونوجرام أو غيرها من الوسائل الأخرى. وبعبارة أخرى فإن كون الحقوق المجاورة تتعلق بمصنفات سابقة على الأداء أو التمثيل قد يدعو إلى الاعتقاد بتبعية الحقوق المجاورة لحق المؤلف أو إلى اعتبارها مشتقة منه. ولا شك أن القول بذلك يرتب آثار قانونية خطيرة حيث لاتعدو الحقوق المجاورة عندئذ أن تكون مجرد حقوق خادمة لحق المؤلف ([1]).

والواقع أنه بإمعان النظر في المسألة محل البحث – طبيعة الحقوق المجاورة – نجد أنها لا تتفق في الطبيعة مع حق المؤلف ولاتتجانس معه بل الأكثر من ذلك أن هذه الحقوق المجاورة غير متجانسة مع بعضها البعض. وبناء على ما تقدم فإنه لا يجب الخلط بين عمل المؤلف الذي يتعلق بمرحلة الإبداع والابتكار

([1]) V. Goudoux, Thèse precitée, p. 8.

وعمل المجاورة الأخرى الذي يتعلق بمرحلة إتاحة المصنف ونقله للجمهور وذلك بعد انتهاء المؤلف من إنجازه([1]).

على انه مع التسليم بالتقارب في الطبيعة بين الحقوق المجاورة خاصة تلك التى يتمتع بها فنان الأداء وحق المؤلف فإن هذا لا ينفي أن الحدود الفاصلة بينهما قد لا تكون واضحة بحيث يثار التساؤل أحياناً حول ما إذا كان فنان الأداء يمكن أن يكتسب صفة المؤلف أو العكس. ولعل هذا قد يحدث بشأن الارتجال L'improvisation. وفي هولندا على سبيل المثال نجد أن بعض المصنفات يتم حمايتها عن طريق حق مجاور لحق المؤلف كما هو الشأن بالنسبة للرسائل غير الشخصية Ecrit non personnel([2]).

والواقع أنه رغم التقارب الظاهري الذي قد يبدو بين حق المؤلف والحقوق المجاورة فإن أساس كل منهما يظل مستقلاً عن الآخر بحيث لا يمكن الخلط بينهما. و لذلك لا يمكن القول بأن الحقوق المجاورة ناتجة عن حق المؤلف أو متشابهة معه إلى درجة

([1]) H. Desbois, Droit d'auteur en France, 3ème éd., Dalloz 1978, n. 177,; A. et H.- J. Lucas, op. cit., n. 807, p. 619.

([2]) في نفس المعنى المادة ١٠ من قانون ١٩١٩ في فرنسا و المادة ٧٢ من القانون الألمانى الصادر في ١٩٦٥ .

التطابق. فالحقوق المجاورة تجد مصدرها في القانون الذي حدد إطارها ونظامها القانوني الذي يرتبط بأسباب ذات طبيعة اجتماعية أو فنية أو ثقافية أو اقتصادية ..الخ.

ويبدو الاستقلال بين حق المؤلف والحقوق المجاورة - خاصة حق فنان الأداء - من حيث أن العقد الذي يربط فنان الأداء بصاحب العمل والذي يرد على أدائه أو تمثيله يعد عقد عمل أو استخدام وليس عقداً من عقود الملكية الفكرية المحددة في قانون الملكية الفكرية([1]).

إذا كنا قد انتهينا فيما سبق إلى الاختلاف في الطبيعة بين حق المؤلف والحقوق المجاورة فإن من الطبيعي أن تختلف حقوق كل منهما عن الآخر([2]). ولا ريب أن التميز بين الحقوق المجاورة

([1]) TGI Paris, 4 oct. 1988: D. 1990, jurisp., p. 54 note B. Edelman.

([2]) الواقع أن المادة ١٠٨ من الأمر الصادر في ١٩٩٧/٣/٦ والذي يمثل التشريع المنظم لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بالجزائر يثير التساؤل حيث تنص هذه المادة على أن " يتمتع بحوق تماثل حقوق المؤلف مقابل خدمة تسمى الحقوق المجاورة كل فنان يؤدي مصنفاً فكرياً و/ أو مصنفاً من التراث الثقافي التقليدي وكل منتج ينتج تسجيلاً سمعياً و/ أو سميعاً بصرياً يتعلق بهذه المصنفات .." ومصدر اللبس وسبب التساؤل هنا أن النفي يذكر أن هذه الحقوق تماثل حقوق المؤلف وأنها مقابل خدمة هي

وحق المؤلف يستلزم بيان العلاقة بينهما خاصة وأن كلاهما يرد على ذات المصنف بحيث تتعلق الطائفة الأولى بإبداعه بينما ترتبط الطائفة الأخرى بأدائه أو تمثيله. فالتمييز بين الحقوق المجاورة وحق المؤلف إذاً يتطلب بيان العلاقة بينهما وذلك لبيان الحلول اللازمة في حالة التعارض بينهما.

ومن حيث موقف المشرع من بيان العلاقة بين حق المؤلف والحقوق المجاورة فإن بعض القوانين قد اهتمت بذلك ومن هذه القوانين القانون اللبناني رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٩ والذي يقضي في المادة ٤٨ منه على أن " لا تمس الحماية الممنوحة للحقوق المجاورة أي حق من الحقوق الممنوحة للأعمال الأصلية أو الفرعية المحمية بهذا القانون، ولا يجوز تفسير أي من الحقوق الممنوحة في هذا الفصل (الفصل السابع الخاص بالحقوق المجاورة) بشكل يمس بحقوق المؤلف الأصلي." ومن جانبه فإن المشرع الفرنسي قد اهتم ببيان تلك المسألة أيضاً حيث تنص المادة L.2 11-1 على أن الحقوق المجاورة يجب ألا تمثل اعتداء على

الحقوق المجاورة ويزداد الأمر تعقيداً من حيث أن هذا المشرع لم يبين طبيعة أو حدود العلاقة بين حق المؤلف والحقوق المجاورة مما يدعو للاعتقاد بأنها من ذات الدرجة أو المرتبة.

حقوق المؤلفين وهو ما يعني أن أحكام الحقوق المجاورة لايجوز تفسيرها تفسيراً واسعاً يؤدي إلى تقييد حقوق المؤلف([1]).

والواقع أن هذا النص يجد مصدره في مبدأ حسن الجوار والقول بأن هذه الحقوق مجاورة لحق المؤلف يعني بالضرورة أنها مختلفة عنه في الطبيعية كما أن هذا الجوار هو الذي يمثل الأساس القانوني لحمايته على أنه لا يجب أن نستخلص من علاقة الجوار ما هو أبعد من ذلك وإلا كان استخلاصاً غير سائغاً ([2]).

وقد كان قانون فنزويلا رقم ١٢ الصادر في ديسمبر ١٩٩٤ أكثر وضوحاً في هذا الشأن حيث نصت المادة ٩٠([3]) منه على أن الحماية المقررة للحقوق المجاورة لحق المؤلف لا يجب أن تمثل

([1]) تنص هذه المادة على أن:

Le droits voisins ne portent pas atteinte anx droits des En consequence, aucune disposition du present titre ne doit etre interprétée de maniere à limiter l'exercice du droit d' auteur par ses titulaires auteurs.

([2]) V. Gaudaux, Thèse précitée, 10.

([3]) تنص هذه المادة على أن:

La protection prévue pour les droits voisins du droit d'auteur ne porte d'aucune manière à la protecton du droit d'auteur par les oeuvres scientifiques, artistiques ou littérares. En consequence, aucune disposition du present titre ne peut etre interpretée dans un sens qui restreigne cette protection et, en cas de conflit, les dispositions les plus favarables à l'auteur ont la primauté.

اعتداء بأي وسيلة على الحماية المقررة لحق المؤلف على مصنفاته العلمية أو الأدبية أو الفنية . وبناء على ذلك فإن أي حكم وارد في الباب الرابع (الخاص بالحقوق المجاورة لحق المؤلف) لا يمكن تفسيره بمعنى يؤدي لتقييد تلك الحماية. وفي حالة التعارض بينهما فإن الأحكام الأكثر ملائمة للمؤلف يكون لها الأولوية. وينتج مما سبق أنه في حالة تعارض حق المؤلف مع الحقوق المجاورة فإن حقوق المؤلف يكون لها الأولوية والأفضلية.

وتضيف المادة ٩١ من هذا القانون(١) أن أصحاب الحقوق المجاورة يمكنهم التمسك بكل الأحكام القانونية الخاصة بالمؤلفين طالما كانت متفقة مع طبيعة حقوقهم. وهذا الأمر يتعلق بصفة خاصة بالدعاوى والإجراءات المنصوص عليها في الباب السادس وكذلك الأحكام الخاصة بالقيود الواردة على حقوق الاستغلال

---

(١) تنص هذه المادة أيضاً على أن:

Les titulaires des droits voisins reconus dans la présente titre peuvent invoquer toutes les dispostions rélatives aux auteurs dans la mesure ou elles sont compatibles avec la nature de leurs droits, et se prévaloir en particulier des actions et procedures prevués dans le titre VI et de celles qui concernent les limites des droits d'éxploitiation, qui font l'objet du titre II de la présente loi. Peut sont aussi applicables, le cas écheant, les dispostitions des articles 15, 16 et 59 de la présente loi;

الواردة بالباب الثاني من هذا القانون. ويطبق عليهم أيضاً بالمثل، أحكام المواد ١٥، ١٦ ، ٥٩ من ذات القانون([1]).

وقد أكدت التوجيهات الأوربية Les directives éuropiènnes على هذا الأمر ومن ذلك المادة ١٤ من التوجيه الأوربي الصادر في ١٩٩٢/١١/١٩ والخاص بحق التأجير والإعارة Droit de location et de prêt. والذى يقرر حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف بموجب هذا التوجيه لا تمس بأي حال حماية حق المؤلف وفي ذات المعنى قررت المادة([2]) من التوجيه الأوربي الصادر في ١٩٩٣/٩/٢٧ والخاص بالقمر الصناعي والبث السلكي أن حماية

([1]) تتعلق المادة ١٥ بقرينة التنازل التي تفترض أن مؤلف المصنف السمعي البصري قد تنازل بدون قيود ولكل مدة الحماية عن الحق الاستئثارى في الاستغلال ما لم يوجد اتفاق على خلاف ذلك أما المادة ١٦ فإنها تتعلق بالمصنفات التي تعد خصيصاً لتنقل للجمهور بواسطة الإذاعة وقرينة التنازل عنها لمنتج هذا المصنف. أما المادة ٥٩ فإنها تخص المصنفات التي تبتكر في إطار عقد عمل أو بناء على توجيه. حول هذه المصنفات انظر بالتفصيل د/حسن حسين البراوى المصنفات بالتعاقد، النظام القانوني للمصنفات التي تعد بناء على طلب أو بمقتضى عقد العمل- دراسة مقارنة - دار النهضة العربية ٢٠٠١.

([2]) وتنص هذه المادة على أن:

La protection des droits voisins du droit d'auteur n'affecte en ancune façan la protection du droit d'auteur.

الحقوق المجاورة لحق المؤلف بموجب هذا التوجيه لا يمكن أن يحمل اعتداء أو يعدل بأي طريقة الحماية المقرر لحق المؤلف([1]).

على أن نصوص قانون الملكية الفكرية الفرنسي لا تجيب بطريقة قاطعة عن التساؤل الخاص بحاله التعارض بين حق المؤلف والحقوق المجاورة وأيهما تكون له الأولوية أو الأفضلية على الآخر. ونظراً لكون المشرع سواء في مصر أو في فرنسا لم يجب صراحة على هذا التساؤل فإن الفقه قد اختلف في هذا الشأن. ويذهب بعض الفقه إلى أن هناك تدرجاً بين حق المؤلف والحقوق المجاورة بحيث يسمو حق المؤلف على هذه الأخيرة.

على أن الواقع أن المشرع الفرنسي منذ قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ لم يشأ أن يضع نظاماً هرمياً يضمن من خلاله سمو حق المؤلف على الحقوق المجاورة بصفة مطلقة([2]). ويبدو ذلك من أن

([1]) تقضى تلك المادة بأنة:

La protection des droits voisins du droit d' auteur au titre de la présente directive ne porte pas atteinte et ne modifie en aucune façon la proterction confèrée par le droit d' auteur.

([2]) المادة (١) من اتفاقية روما والتى تنص على أن:

la protection prevuée par la présente convention laisse intacte et n' affecte en aucune façon la protection du droit d' auteur sur les oeuvres littéraires et artistiques, En consequence, aucune dispostion de la présente convention ne pourra etre interprètée comme portant atteinte à cette protection.

المؤلف لا يمكنه فرض رأيه على فنان الأداء بصورة تعسفية حيث أن الاستغلال المالي للمصنف يستلزم رضائهما معاً وهو ما يعني أن من حق فنان الأداء أيضاً أن يتمسك بحقه الاستئثاري بما يحقق مصالحه ولكن دون تعسف من جانبه أيضاً (1). وما يقال بشأن فنان الأداء في هذا الصدد يصدق بالنسبة لباقي أصحاب الحقوق المجاورة. ولا شك أن الحقوق المجاورة إذا كانت مستقلة عن حق المؤلف فإن هذا لا يعني تعارضهما بل تكاملهما وعلى هذا فإن الدعوى المؤسسة على حق المؤلف وتلك المؤسسة على الحقوق المجاورة ليستا من طبيعة متنافية(2). على أن بعض المحاكم(3) قد أقامت – ولو بصورة ضمنية – تدرجاً هرمياً بين حق المؤلف والحقوق المجاورة بحث إذا حدث تعارض بين حق المخرج وحق

---

(1) TGI Nanterre, 5 nov. 1997: G. P. 1998, II, p. 51; CA Versailles, 1ère ch., 13 fév. 1992: D. 1993 , p. 402, note B.Edelman; TGI Paris, 10 janv. 1990: D. 1991, p. 206, note B. Edelman.

(2) انظر على سبيل المثال:

TGI Paris, 3 ème ch. 15 oct. 1992:
RTD. comm., 1993, p. 98, obs. A. Françon; CA Paris 1ère ch. 21 sept. 1999: RIDA, 1/2000, p. 329.

(3) TGI Paris, réf. 14 mai 1974 : D. 1974, p.767, note B. Edelman, TGI Paris, 1ère ch., 10 janv. 1990: RIDA, 1990 n. 145, p. 368

المؤلف فإن الحق الأدبي للمخرج المسرحي يجد حدوده عند حق مؤلف العمل الأصلي الذي تم تحويله إلى عمل مسرحي.

ويذهب البعض الآخر من المحاكم إلى ضرورة إنهاء التعارض بين حق المؤلف والحقوق المجاورة بالطريقة التي تحقق أقل الخسائر الممكنة بحيث يتم التوفيق بين الحقوق المتعارضة خاصة الحق الأدبي للمؤلف والحق الأدبي لفنان الأداء. والواقع أن هذا الاتجاه الأخير هو الأقرب للدقة في نظرنا لأن التدرج الهرمي يكون بين الحقوق التي تتفق في الطبيعة في حين أن حق المؤلف والحقوق المجاورة وإن كان لهما ذات الطابع La meme coulèire فإنهما يختلفان في الطبيعة La nature (١).

وفي سبيل إعلاء قدر حقوق المؤلف الموسيقى على حقوق منتج الفونوجرام فإن محكمة فرساي(٢)قد قررت أنه ليس من حق منتج الفونوجرام في حالة غياب الاستئثار – أن يمنع المؤلف الموسيقى من تسجيل أغنية جديدة على ذات الموسيقى وقد جعلت

---

(1) A. Bertrand, op. cit., p. 873.

(2) ersailles 13 fèv. 1992: RIDA, janv. 1994 , p. 342.

حيث قررت المحكمة أن:

Le producteur de phonogramme ne peut, en l' absence d'exclusivite, empecher un auteur compositeur d' enrigestrer une nouvelle chanson sur la meme musique

ذات المحكمة الحق الأدبي للمخرج باعتباره مؤلفاً شريكاً أعلى من حق قائد الأوركستر(¹).

وتجدر الإشارة إلى أنه إذا وقع اعتداء من جانب أحد أصحاب الحقوق المجاورة على حق المؤلف فإن لهذا الأخير أو لذوي الشأن اللجوء للقضاء لدفع هذا الاعتداء(²). و على القاضي عندئذ أن يحاول التوفيق بينهما فإذا استحال ذلك بحيث كان يلزم تفضيل أحدهما على الآخر وكان الضرر في هذه الحالة متساوياً فإن الأولوية عندئذ تكون لحق المؤلف لأن هذا هو ما يتفق مع

(¹) وتقرر المحكمة في هذا الصدد أن:

Ainsi aprèes avoir constate qu'il y avait atteinte au droit moral d'un chef d'orchestre par l'adjonction de bruits à une interprétation , un tribunal est fondé à réfuser la suppression des bruits incongrus en cause et à limiter la réparation à l'insertion d'un avertissement juste aprés le générique, par souci de ne pas modifier l'oeuvre audiovisuelle et de ne pas porter atteinte au droit moral du réalisateur.

(²) Ch. Debbasch et autres ; Droit de médias, Dalloz 1999, p. 587 ;

وفى حالة عدم وجود المؤلف أو ذوى الشأن فان المشرع الفرنسيى يقرر أن وزير الثقافة هو الذى يلجأ للقضاء للدفاع عن حقوق المؤلف وتقضى المادة L. 211-2 في هذا الصدد بأن:

"Outre toute personne justifiant d'un interet pour agire, le ministre chargé de la culture peut saiser l'autorité judicaire, notamment s'il n'y a pas d'ayant droit connu, ou en ças de vacance ou décherence .

نصوص القوانين والتوجيهات الأوربية التي تؤكد على عدم اعتداء الحقوق المجاورة على حقوق المؤلف أو إعاقتها لها([1]).

ويرى بعض الفقه([2]) أنه إذا كان القانون الفرنسي والتوجيهات الأوربية لم تضع حق المؤلف والحقوق المجاورة في تدرجاً هرمياً حقيقياً بحيث يسمو أحدهما على الآخر فإنه يجب عند وجود تعارض بينهما أن تكون الأولوية لحق المؤلف ما لم يكن متعسفاً في استخدام حقه. ولعل هذا يرجع إلى أن حق المؤلف أسبق وجوداً من الحقوق المجاورة على الأقل زمنياً وعندئذ لا يجوز أن تقف الحقوق المجاورة حائلاً أو عائقاً في سبيل أوجه الاستغلال المختلفة.

و قد كان لمحكمة السين السبق في مجال التمييز بين حق المؤلف والحقوق المجاورة حيث أكدت في حكم لها في ١٩٠٣/٣/١٣([3]) على عدم الخلط بين حق المؤلف وحق فنان الأداء خاصة فيما يتعلق بنشر المصنف. وفي حكم آخر لذات المحكمة في ١٩٣٧/٤/٢٣([4]) أكدت على أن فنان الأداء لايستطيع

---

(1) Ch. Debbasch et autres, Droit de médias, op. cit.,, p. 587.

(2) Ch. Debbasch et autres, Droit de médias, op. cit., p. 588.

(3) T . civ. Seine , 13 mars 1903, G. P. 1903-I- p. 486.

(4) T . civ. Seine , 23 avril 1937, D. 1938-II- p. 52, note A. Toulemon , en meme sens, CA Paris, 24 déc. 1940, JCP 1949- II- 1649, note H Desbois.

الإدعاء بأن له حق مؤلف على المصنف الدرامي أو الفيلم الذي قام بأدائه بل كل ما هنالك أن له حق على الأداء الذي يتميز بطابع إبداعي وشخصي وذلك بالنسبة للدور المسند إليه.

على أنه تجدر الإشارة إلى أنه إذا كان التعارض بين حق المؤلف وأحد الحقوق المجاورة يؤدي إلى تفضيل حق المؤلف فإن الأهمية الاقتصادية التي باتت تتمتع بها الحقوق المجاورة – خاصة حقوق فنانو الأداء وبصفة أخص في مجال الغناء والتمثيل – جعلت حقوق فنان الأداء تفوق حقوق المؤلف – في الواقع – بحيث أصبح الممثل أو المغني يوجه المؤلف ويجري تعديلات على المصنف دون أن يتمكن الأخير من الاعتراض على ذلك(١). وبمعنى آخر يمكن القول بأن دور المؤلف أصبح هو إرضاء فنان الأداء وتنفيذ توجيهاته في العديد من الحالات. وبجانب ذلك فإن الممثل الأول عادة هو الذي يختار المؤلف والمخرج الذي يعد مؤلفاً شريكاً في المصنف السينمائي بل ويختار له الأفكار التى يجب أن يدور حولها الفيلم أو تدور حولها الأغنية(٢).

A. Bertrand : Droit d'auteur .. , op. cit., p. 894; E. Marin : Les stars,

(1) Seuil 1972, p. 11.

(2) Goudoux, Thèse précitée , p 8

المبحث الثالث

أصحاب الحقوق المجاورة

إذا كان التطور التقني في مجال الاتصالات هو الذي أدى إلى ميلاد الحقوق المجاورة فإنه قد لعب دوراً جوهرياً أيضا في تحديد أصحابها بحيث يترتب على المزيد من التطور المطالبة بإدراج طوائف جديدة ضمن أصحاب الحقوق المجاورة. وإذا كان القاسم المشترك بين أصحاب الحقوق المجاورة يتمثل في ميلاد الدعامة المادية 'Le support' التي تعد أداة نقل المصنف للجمهور في معظم الحالات والتي تتضمن الأداء أو التمثيل الذي قام به فنان الأداء والتي تصل للجمهور في شكل فونوجرام أو فيديو جرام أو برنامج إذاعي أو تليفزيوني أو فيلم سينمائي فإن هذا لا يعني أن الحقوق المجاورة جميعها ذات طبيعة متجانسة(١). ويبدو ذلك من حيث أن فنان الأداء يتمتع بحق أدبي في حين يحرم منه باقي أصحاب الحقوق المجاورة خاصة الذين يتمثل دورهم في الاستثمار المالي في ميدان استغلال حق المؤلف أو حقوق فنان الأداء. وبمعنى آخر فإن فنان الأداء يتمتع بحق أدبي لأنه يضع شخصيته في خدمة المصنف في حين يقوم المنتجون وهيئات الإذاعة مثلاً بوضع إمكانياتهم المالية أو الاقتصادية في خدمة هذا المصنف(٢).

---

(1) C. Doutrelepont: La notion de droits voisins, analys de drait comparé, les journees du droit d' auteur, collection de la faculte de droit de l' ULB, Brutlant, 1989, p 1

(2) Ch. Debbasch et autres : op. cit., p. 577.

-ولعل هذا هو ما دعي بعض الفقه إلى وصف فناني الأداء بأنهم Les traditionnels intellectuals في حين يطلق على باقي أصحاب الحقوق المجاورة Partenaire des acteurs économiques.

والحق أن تحديد أصحاب الحقوق المجاورة هو أمر ليس بالسهولة التي قد يتصورها البعض. وإذا كان الشائع هو أن أصحاب هذه الحقوق هم الفئات الثلاثة التقليدية وهى : فنانو الأداء - منتجو الفيديوجرام والفونوجرام وهيئات الاتصالات السمعية البصرية أو هيئات الإذاعة، فإن الأمر ليس بهذه البساطة حيث يذهب بعض الفقه إلى ضرورة إضافة طوائف أخرى إليهم. وسنوضح فيما يلى موقف التشريع والفقه في هذا الصدد من خلال المطلبين التاليين :

المطلب الأول : موقف المشرع.

المطلب الثاني : موقف الفقه.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا المؤلف يطلق على أصحاب الحقوق المجاورة معاونو أو مساعدو الإبداع .Les auxilières de la création في نفس المعنى H. Desbais حيث يقول أن:

les intérprètes commpsomment le destin Des compositions musicals et des oeuvres dramatiques les entrpreneurs d'emrmanance à l' impression fugitive, les organismes de radiodifusion abolissent les distances" Droit d'auteur en France, op. cit., n . 177, p. 213.

المطلب الأول

موقف المشرع

يمكن تقسيم التشريعات بصدد تحديد أصحاب الحقوق المجاورة إلى اتجاه تقليدي يحصرهم في فئات ثلاث واتجاه موسع يضيف فئات أخرى لهم. وسنتعرض لهذا الأمر بإيجاز شديد فيما يلي حيث تتصب دراستنا أساسا على النظام القانوني لفناني الأداء وليس على النظرية العامة للحقوق المجاورة وينقسم هذا المطلب للفرعين التاليين :

الفرع الأول : الاتجاه التقليدى.

الفرع الثانى : الاتجاه الموسع.

الفرع الأول

الاتجاه التقليدي

يحدد المشرع في العديد من الدول أصحاب الحقوق المجاورة في طوائف ثلاثة وهم فنانو الأداء ومنتجو الفونوجرام والفيديو جرام وهيئات الإذاعة أو هيئات الاتصالات السمعية البصرية. ومن هذه التشريعات القانون المصري رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ في المادة ١٣٩([1]) والمواد من ١٦٦ إلى ١٦٩ وقانون الملكية الفرنسي رقم

([1]) تنص الفقرة ب من هذه المادة على أنة " بالنسبة للحقوق المجاورة لحق المؤلف:

١- فنانو الأداء إذا توافر أي شرط من الشروط التالية:

(أ) إذا تم الأداء في دولة عضو في منظمة التجارة العالمية.

(ب) إذا تم تفريغ الأداء في تسجيلات صوتية ينتمي منتجها لدولة عضو في منظمة التجارة العالمية، أو تم التثبيت الأول للصوت في إقليم دولة عضو في المنظمة.

(ج) إذا تم بث الأداء عن طريق هيئة إذاعة يقع مقرها في دولة عضو في منظمة التجارة العالمية، وأن يكون البرنامج الإذاعي قد تم بثه من جهاز إرسال يقع في دولة عضو.

٢- منتجو التسجيلات الصوتية إذا كان التثبيت الأول للصوت قد تم في دولة عضو في المنظمة.

٩٢-٥٩٧ لسنة ١٩٩٢ الصادر في أول يوليو ١٩٩٢ في المواد من 1 - L. 122 وما بعدها. و في ذات الاتجاه أيضا القانون البلجيكي الصادر في ٩٤/٦/٣٠ المعدل في ١٩٩٥/٤/٣ في المواد من ٣٤ إلى ٤٥ مع العلم بأن هنا قانون جديد لحق المؤلف صدر في بلجيكا في سنة ١٩٩٨ في ١٩٩٨/٨/٣١ . وعلى ذات النهج أيضا يسير القانون الفنلندي رقم ١٢ لسنة ١٩٩٤ الصادر في ديسمبر ١٩٩٤ المواد ٩٢ إلى ١٠٢ والقانون السويسري في المواد ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ . و من التشريعات العربية التي اتبعت ذات التحديد لأصحاب الحقوق المجاورة نجد القانون الجزائري رقم ٩٧-١٠ في١٩٩٧/٣/٦ والذي تنص المادة ١٠٨ منه على "أن يتمتع بحقوق تماثل حقوق المؤلف مقابل خدمة تسمي الحقوق المجاورة كل فنان يؤدي مصنف فكر أو مصنف من التراث الثقافي التقليدي وكل منتج ينتج تسجيلاً سمعياً أو سمعياً بصرياً بتعلق بهذه

٣- هيئات الإذاعة إذا كان مقر هيئة الإذاعة كائنا في إقليم دولة عضو في منظمة التجارة العالمية، وأن يكون البرنامج الإذاعي قد تم بثه من جهاز إرسال يقع في دولة عضو". وهكذا نرى أن هذا النص يحدد أصحاب الحقوق المجاورة ثم يبين شروط حماية كل طائفة منهم.

المصنفات وكل هيئة بث سمعي أو سمعي بصري تنتج برامج إبلاغ هذه المصنفات إلي الجمهور"([1]).

ويضاف إلي هذه التشريعات الوضعية تشريعات تضعها بعض المنظمات المهتمة بحقوق الملكية الفكرية أو الذهنية اتبعت ذات النهج في حصر أصحاب الحقوق المجاورة. ومن ذلك مشروع التشريع النموذجي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة الذي أعده مجموعة من الخبراء بتكليف من المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة([2]).

([1]) في ذات المعنى القانون السوداني الصادر في سنة ١٩٩٦ من خلال المواد٢٦و٣١و٣٢.

([2]) راجع الفصل الثاني خاصة المواد ٢٣و ٢٥ و ٢٩. وراجع أيضا الاتفاقيات الدولية مثلا اتفاقية الويبو لعام ١٩٩٦ بشأن الأداء والتسجيل الصوتي.

الفرع الثاني

الاتجاه الموسع

على عكس الاتجاه السابق فان بعض القوانين تضيف إلي أصحاب الحقوق المجاورة بالمفهوم السابق فئات أخري كالناشرين ومنتجو قواعد البيانات والمخرج. ومن هذه التشريعات نجد القانون اللبناني رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٩ حيث تنص المادة ٣٥ منه على أنه " يعتبر أصحاب الحقوق المجاورة منتجو التسجيلات السمعية وشركات ومؤسسات البث التلفزيوني والإذاعي ودور النشر والفنانون المؤدون كالممثلين والعازفين والمطربين وأعضاء الجوقات الموسيقية والراقصين وفناني مسرح الدمى المتحركة وفناني السيرك"

و تقرر المادة ١٢٩ من القانون الأسباني أيضا([1]) حقا مجاورا للناشرين بجانب حقوق فناني الأداء ومنتجو الفيديو جرام

([1]) يقصد بهذا القانون المرسوم الملكي رقم ١٩٩٦/١ في ١٩٩٦/٤/١٢ وتنص الفقرة الأولى هذه المادة على أن:

Quiconque divulgue licitement une oeuvre inédite qui est tombée dans le domaine public a sur elle les mmes droits d'exploitation que ceux qu'aurait eus son auteur.

والفونوجرام وهيئات البث الإذاعي التي تقررت بموجب المواد من ١٠٥ إلي ١٢٦. وتتعلق أحكام المادة ١٢٩ (1) السالف ذكرها بحقوق الناشرين على المصنفات غير المنشورة التي سقطت في الدومين العام والمصنفات غير المحمية. وبمقتضى هذه المادة فإنه إذا قام الناشر بنشر مشروع لمصنف غير منشور سقط في الدومين العام فإنه يتمتع بذات حقوق الاستغلال التي كان سينتفع بها المؤلف. وتقرر الفقرة الثانية من تلك المادة ذات الحقوق للناشر الذي يقوم بنشر مصنف غير محمي بموجب أحكام قانون المؤلف حيث يتمتع بحق استئثارى في التصريح بالنسخ والتوزيع أو النقل والتوصيل للجمهور شريطة أن تكون هذه المصنفات قد سقطت في الدومين العام.

وعلى خلاف القوانين السابقة فإن بعض القوانين تتبنى اتجاها منفردا ولا يعترف إلا بفئة واحدة هي فقط أصحاب الحقوق مجاورة وهم فنانو الأداء وهو ما يصدق على القانون اليوناني. ومن جانبه

---

(1) يجرى نص هذه المادة على النحو التالى:

De la meme façon , les éditeurs d'oeuvre qui ne presente pas protegées par les dispositions du livre premier de la presente loi jouissent du droit exclusif d'autoriser la reproduction , la distrubtion et la communication au public desdites éditions à condition qu'elles puissent etre distinguées du fait de leur présentation et d'autres caractéristiques rélatives à l'édition.

فإن القانون العراقي رقم ٣ لسنة ١٩٧٠ الخاص بحماية حق المؤلف ينص في الفقرة العاشرة من المادة الثامنة على اعتبار أن القائم بالتلاوة العلنية للقرآن الكريم مؤديا أو فنان أداء و مؤلف. و لا شك أن هذا الاتجاه ينافي الواقع فإذا كنا نقبل باعتبار أن من يتلو القرآن الكريم يعد مؤديا فإننا لا نقبل اعتبار القرآن الكريم مصنفا بمفهوم حق المؤلف لأنه أعلى و أسمي من ذلك بكثير فهو من عند الله سبحانه وتعالي لفظاً ومعني.

المطلب الثاني

موقف الفقه

إذا كانت غالبية الفقه تؤيد الاتجاه العام في التشريع الذي يري أن أصحاب الحقوق المجاورة يمثلون فئات ثلاث فقط وهم: فنانو الأداء ومنتجو الفونوجرام والفيديو جرام وهيئات الإذاعة فإن بعض الفقه يري أن هناك فئات أخري يمكن أن تنضم إليهم ومن ذاك منتجو قواعد البيانات Les bases de donnes باعتبار أن هذه الأخيرة تتمتع بحق مجاور ذا طبيعة خاصة sui geners(١). ويضيف بعض الفقه أيضا حقوقا أخري بجانب حق المؤلف والحقوق المجاورة وهي الحق في الاسم والحق في الصوت والحق في الصورة وفي الحياة الخاصة(٢).

---

(1) Ch. Debbasch et autres : Droit de médias, op. cit., p. 578.

(2) A. Bertrand : Droit d'anteur , op. cit., p. 912 ets.

F. Kl aver, Les édteurs et leurs droits , Dr .d'auteur , 1987, p.222; A.et H.-J. Lucas, op. cit., n. 810, p. 623; A.

ويري بعض الفقه(1) أيضاً أن الناشر يتمتع – من الناحية المنطقية – بحق مجاور مماثل لحق منتج الفيديوجرام والفونوجرام نظراً لتشابه دور كلاهما. كما يتشابه عمل الناشر أيضا مع دور هيئات الإذاعة من حيث العبء المالي والمخاطر التي يتحملها كلا منهما وكل ما في الأمر أنه يستخدم وسيلة مختلفة أو دعامة مادية أخري من أجل توصيل المصنف للجمهور بطريقة غير مباشرة. ويري هذا الجانب من الفقه أن عدم إدراج الناشرين ضمن أصحاب الحقوق المجاورة يعد ثغرة تشريعية. و يتفق هذا الاتجاه مع ما ذهب إليه القانون الأسباني كما ذكرنا سلفاً وكذلك مع القانون الألماني الصادر في ١٩٦٥ (م/٧٠)(٢).

ومما تجدر ملاحظته أن الناشرين وهو أصحاب المصلحة في المطالبة بالتمتع بحق مجاور لحق المؤلف لم يطالبوا بذلك. ويرجع ذلك لقناعتهم بوضعهم الحالي كمتنازل إليهم عن حقوق الاستغلال المالي لحق المؤلف والذي يعطيهم أفضلية عن التمتع بحق مجاور. و يجد الناشرون في قواعد المنافسة غير المشروعة وقواعد

---

(1) Bertrand, op. cit., p. 872; G. Lamy, Faut – il créer un droit de l'éditeur , *in* le droit d'auteur enjeux économique et cultrel, 2 éme symposium de la union international des éditenes, Litec 1990, p.253.

(2) A. et H-. J Lucas, op. cit., n. 810 , p. 623 et note 4.

المسئولية التقصير يه ما يحقق حماية فعالة لحقوقهم ومصالحهم، في حين أن تمتعهم بحق مجاور لحق المؤلف أو بحق المؤلف سيضطرهم للدخول في مجال غير محدد بدقة([1]).

و أياً كان الرأي حول الفئات التي تدخل ضمن أصحاب الحقوق المجاورة فإنه مما تجدر الإشارة إليه أن الطوائف التي ذكرها المشرع كأصحاب للحقوق المجاورة وارده على سبيل المثال لا الحصر وهو ما يعني إمكانية إدراج طوائف أخرى إليها متي أراد المشرع ذلك طالما استند إلي أسس قانونية سليمة وفي إطار ضوابط محددة.

ويري بعض الفقه إضافة فئات أخرى إلى أصحاب الحقوق المجاورة مثل وكالات الدعاية والإعلان التي ترعي أو تنظم المسابقات الرياضية([2]) ومنتجو قواعد البيانات حتى ولو أن التوجيه

([1]) ويري A. Lucas أن هذا التوجيه الأوربي وإن لم ينص طرحه على اعتبار منتجو قواعدا لبيانات أصحاب حقوق مجاورة فإن هذا لا ينفي اعتبارهم كذلك بالإضافة إلي المتاحف وناشر المصنفات ذات الوسائط المتعددة. راجع في ذلك :

A.Lucas: Droit d'auteur et numerique , Lictec 1998, p.72 et s.

([2]) A. Chaves : Droits de stade, problèmes législatifs liés à la diffusion – manifestations importantes (sportives ou autres) : Dr. d' auteur . 1987, p. 320- 330et s

الأوروبي الصادر في ١٩٩٦/٣/١١ والخاص بقواعد البيانات لم ينص صراحة على اعتبارهم كذلك حيث اكتفي بجعلهم أصحاب حق من طبيعة خاصة([1]).فمنتجو قواعد البيانات يجب - في نظر هذا الفقه - أن يتمتعوا بحق مجاور لحق المؤلف استناداً إلي ذات المبررات التي قيلت بشأن الناشر من حيث يتشابه دور كل منهم الذي يتمثل في تكبد مبالغ مالية طائلة وتحمل الأعباء والمخاطر في سبيل وصول المصنف للجمهور وإنتاج المصنفات.

ويتفق هذا القول مع فلسفة الحقوق المجاورة - فيما عدا فنانو الأداء - التي تقوم على أن كل من يقوم بنشاط استثماري إنتاجي في مجال المصنفات سواء بالصوت أو الصورة أو بهما أو في شكل رقمي أو بأي دعامة ممكنة يجب أن تتم مكافأته باعتباره صاحب حق مجاور. وعلى ذلك فإن منتج المصنف الرقمي كقواعد

([1]) يرى بعض الفقه الفرنسي من أمثال Lucas أن هذا التوجيه وان كان لم يعتبر منتجو قواعد البيانات صراحة من قبيل أصحاب الحقوق المجاورة فان هذا لا يمنع اعتبارهم كذلك ويضيف اليها المتاحف وناشرو المصنفات ذات الوسائط المتعددة. راجع في ذلك :

A. Lucas, Droit d'auteur et numérique, Litec 1998, p. 72 et s.

البيانات يجب أن يتمتع بحق مجاور وهو ما نص عليه القانون الألماني الصادر في ١٩٩٧/٧/٢٢ (١).

(١) راجع في ذلك A.et H. - J. Lucas, op. cit., n. 810, p. 624.

الفصل الأول

التعريف بفنان الأداء وتمييزه عن الفئات المشابهة

تمهيد وتقسيم :

يرتبط نشاط فنان الأداء بنشاط فئات عديدة أخري يأتي على رأسها المؤلف حيث ينصب الأداء أو التمثيل على مصنف موجود سلفاً. و قد يرتجل فنان الأداء وهو يؤدي فيصبح عندئذ مؤلفا ومؤدياً ويجمع عندئذ بين صفة المؤلف وصفة فنان الأداء معا. كما أن عمل فنان الأداء يرتبط أيضا بنشاط منتجو الفونوجرام والفيديوجرام وهيئات الإذاعة وبعمل المخرج ومهندس الصوت وغيرهم من المشاركين في عملية إخراج المصنف للجمهور في صورة نهائية. وبجانب ما سبق فإن بعض من يشاركون في أداء العمل قد يكون لهم دور رئيسي أو على الأقل هام ومؤثر إلا أن بعضهم الأخر قد يلعب دوراً ثانوياً بحيث لا تبرز شخصيته الفنية. فقد يتمثل دورة في كلمات معدودة أو حتى في مجرد الظهور جسدياً دون أن ينطق بكلمة واحدة ولذا فإن المشرع الفرنسي قد أخرج مثل هؤلاء من إطار أصحاب الحقوق المجاورة نظراً لثانوية دورهم في العمل الفني في مجموعة أو مجمله ويطلق على أفراد هذه الفئة اصطلاح "الفنان المساعد". ومما سبق يتضح أنه من الضروري لكي نتعرف على النظام القانوني لفنان الأداء فانه يلزم

بداءة تمييزه عن غيره ممن يساهمون معه في وصول المصنف للجمهور بداية من مؤلف المصنف حتى المخرج ومهندس الصوت وعلى هذا فإن هذا الفصل سوف ينقسم - بإذن الله - إلي المبحثين التاليين:

المبحث الأول : تعريف فنان الأداء

المبحث الثاني : تمييز فنان الأداء عن الفئات المشابه

المبحث الأول

تعريف فنان الأداء

لا غرو أن وضع تعريف جامع مانع لفنان الأداء هو أمر من الصعوبة بمكان. ويرجع ذلك بصفة خاصة إلي أن فنان الأداء يعمل في مجالات عديدة كالتمثيل والغناء والرقص والسيرك ... الخ. وتركز التعريفات اللغوية التي كانت تعطي لفنان الأداء - على الأقل لأسباب تاريخية - على الفنان المسرحي وبصفة الكوميديان([1]). ولا شك أن الاهتمام بالممثل المسرحي أو الممثل بصفة عامة يرجع إلي أن هؤلاء فقط كان يتم التعاقد معهم من جانب المشروعات الترفيهية لتقديم فنهم ولم يكن هناك اهتمام بمن يؤدي أكروبات مثلا أو فنان السيرك ومن يؤدي Saltimbanque وذلك لاعتبارهم يؤدون صناعة وليس فناً([2]). ومما سبق تبين لنا أن الممثل L'intérprète هو الذي كان يعتبر وحده فيما سبق فناناً. ولهذا نجد إصلاح artiste - interprète أما الموسيقي فكان مجرد منفذاً للحن مكتوب من جانب المؤلف الموسيقي و كان ينظر إليه على أنه فرد يعمل ضمن مجموعة من الموسيقيين ولهذا كان يعرف سنة ١٧٦٧ بأنه الشخص الذي يعزف الجزء الخاص به ضمن مجموعة موسيقية أو مجموعة من الموسيقيين([3]).

([1]) P.Tafforeaux , Thèse precitée , p. 340 et les réf. cits

([2]) P. Tafforeaux .Thèse precitée , p. 350.

([3]) La personne qui , exécute sa partie dans un ensemble musical.

المطلب الأول

الفرق بين الممثل والمؤدي

يقصد بالممثل ذلك الشخص الطبيعي الذي يلعب دوراً في عمل سينمائي أو مسرحي أو تلفزيوني أو ينفذ مصنفاً موسيقياً. أما العازف فهو الذي يندرج ضمن مجموعة موسيقيين كالأوركسترا أو الكورال دون أن يكون عازفاً منفرداً (1). والواقع أن هذه التفرقة غير دقيقة لأن كل عازف يؤدي الدور الذي يوكل إليه ولا يؤدي عملاً مادياً بصورة مطلقة بل تبرز شخصية وموهبته في تنفيذ عمله. وبجانب كون هذه التفرقة غير دقيقة فإنها في الواقع غير مفيدة من الناحية القانونية وذلك لأن النظام القانوني الذي يسري عليهما واحداً.

ويضاف إلي ذلك أن دور العازف الموسيقي هو الذي يقوم بدور الوسيط الذي لا غني عنه سواء بالنسبة للمؤلف الموسيقي أو الجمهور. فالمعروف أن اللحن الموسيقي Composintion musicale لا يمكن أن يصل للجمهور بطريقة مفهومة وجذابة إلا

---

(1) P. Tafforeaux .Thèse, precitée , p. 351.

بعد تدخل العازف الموسيقي الذي يحولها إلي أنغام موسيقية أو ما يمكن أن نصفه بأنه سلعة نهائية صالحة للاستهلاك.

ويقصد بفنان الأداء في المجال الموسيقي ذلك الشخص الطبيعي الذي ينتج أصوات موسيقية سواء منفرداً أو ضمن مجموعة[٢]. ويميز بعض الفقه بين فنان الأداء والمؤدي فإذا كان المشرع الفرنسي يستخدم مصطلح الممثل أو المؤدي L'artiste - intérprète ou exécutant ونلاحظ هنا أن ou تعني أنهما يمثلان شيئا واحدا أما Suzanne Capiau [٣] فإنها تستخدم اصطلاح L'artiste - intérprète et exécutant والملاحظ هنا أيضاً أنها

---

¹) P.Taffereaux , Thèse, précitée, p. 324.

¹) Suzanne Capiou , Rapport bèlge , Acte de congré protection des auteurs et artistes interprets par contrat , Les édition s y von Blais INC 1998 de 14 -18 sept : 1997 Quebec Canada, en meme tendance F.Maganim, Les artistes – interprètes et exécutants de musique oeuverte, Thèse , Lausanne 1980.

¹(أنظر على سبيل المثال:

B: Geller, La protecton de l'artiste musicien , interprete ou executant en droit Suisse , Thèse, Lausanne , 1980 , pp. 16-17; F. Desemontet, Le droit d' auteur, , op. cit, p. 401.

استخدمت et بدلاً من ou وهو ما يوحي باختلاف كل منهما عن الآخر.

ومن جانبه يميز الفقه السويسري [١] بين الممثل و المؤدي حيث يري أن الممثل L'interperte يترجم بصورة ناطقة وبصفة شخصية ومبهمة مصنف معد سلفاً وغير قابل للتغيير في حين أن المؤدي L'exécutant هو ذلك الشخص الذي يساهم في أداء جماعي يدار بواسطة قائد مستقل في اختيار التركيبات أو المكونات الصوتية. ويضيف هذا الفقه أن معيار التمييز بين الممثل والمؤدي يتركز في غياب التبعية[٢] ويجعل هذا الفقه الممثل في مرتبة أعلى من المؤدي وعلي أية حال فإن القانون السويسري يحمى فنان الأداء بالمعنى الدقيق كما يحمى المؤدى أيضا. فهذا القانون اذا :

"Protége comme artiste interprete à la fois l'interpete proprement dit et le simple exécutant d'une oeuvre"[3]

ويقصد بفنان الأداء في المجال الموسيقي ذلك الشخص الطبيعي الذي ينتج أصوات موسيقية سواء منفرداً أو ضمن

---

2) F. Dessemontent, Le droit d' auteur, op. cit, p. 402 .

3) F. Dessemontent, Le droit d' auteur, op. cit, p. 40 1.

مجموعة[1]. وبمعنى آخر فإن هذا الفقه يرى أن التفرقة بين المؤدي والممثل كانت تحظى بأهمية حقيقية في ظل القانون السابق على قانون سنة ١٩٩٢ حيث كان يمكن اعتبار الأداء الإبداعي أو الابتكاري للممثل مصنفاً مشتقاً Oeuvre derivee أو ما يسمى بالمصنف من الدرجة الثانية Oeuvre de seconde main.

---

[1]) P. Taffereaux, Thèse, précitée, p 354.

المطلب الثاني

المقصود بفنان الأداء

نتناول من خلال هذا المطلب تعريف فنان الأداء في القانون المصري والقانون الفرنسي وكذلك في التشريعات العربية والأجنبية التي تناولت هذه المسألة بالبيان ثم نوضح موقف الاتفاقات الدولية من تعريف فنان الأداء. وسينقسم هذا المطلب- بإذن الله- إلى الفروع التالية:

الفرع الأول : تعريف القانون المصري والقوانين العربية لفنان الأداء

الفرع الثاني : تعريف القانونين الفرنسي والأسباني لفنان الأداء

الفرع الثالث : تعريف فنان الأداء علي الصعيد الدولي

الفرع الأول

تعريف القانون المصري والقوانين العربية لفنان الأداء

لم يتعرض قانون حق المؤلف السابق رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ للحقوق المجاورة بصفة عامة وبالتالي لم يعرف فنانو الأداء([1]).علي أن قانون الملكية الفكرية الحالي رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ قد تناول الحقوق المجاورة - ومن بينها حقوق فنانو الأداء - بالتنظيم وبالتالي عرف فنانو الأداء من خلال المادة ١٢/١٣٨ بأنهم الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون أو يرقصون في مصنفات أدبية أو فنية محمية طبقاً لأحكام هذا القانون أو آلت إلي الملك العام، أو يؤدون فيها بصورة أخرى، بما في ذلك التعبيرات الفلكلورية .

وقد عرفت المادة الأولى من مشروع القانون النموذجي لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الذي تم إعداده بواسطة

([1]) د / حسن حسين البراوي : الحماية القانونية للمأثورات الشعبية (الفولكلور - المعارف التقليدية) في ضوء قانون حماية حقوق الملكية الفكرية ..دراسة مقارنة -دار النهضة العربية ٢٠٠٢.

الدكتور/ محمد حسام لطفي لحساب المنظمة العربية فنانو الأداء بأنهم "الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون، وغيرهم من الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون، في مصنفات أدبية أو فنية، محمية طبقاً لأحكام هذا القانون أو سقطت في الملك العام أو يؤثرون فيها بصورة أو بأخرى.

وبنظرة سريعة علي هذا التعريف الذي تبناه المشرع المصري أيضا في القانون الحالي، نتبين أن النصان وإن اختلفا لفظاً فانهما يتطابقان تماماً في المعنى ويتميزان بأنهما يمدان الحماية القانونية للتمثيل أو الأداء الذي يقوم به فنان الأداء سواء كان محله مصنفاً أدبياً أو فنياً لا زال يستفيد من الحماية القانونية للحق المالي للمؤلف أو كان قد سقط في الدومين العام بعد انتهاء مدة الحماية القانونية لهذا الحق. كما أن التعريفان لم يحددا طرق التمثيل أو الأداء علي سبيل الحصر بل عددا أساليب أو طرق التمثيل أو الأداء واختتما بعبارة " أو يؤدون فيها بأي طريقة أخرى، بما في ذلك التعبيرات الفلكلورية " كما قرر القانون المصري.

ولا شك أن توسيع نطاق حماية حقوق فنانو الأداء هو أمر محمود ومطلوب. علي أن مشروعاً آخر لتشريع نموذجي لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة أعدته مجموعة من الخبراء

بتكليف من ذات المنظمة في عام ١٩٩٨ قد عرف فنانو الأداء في المادة ٢٣ منة بأنهم "الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الأشخاص الذين يقومون بالإلقاء والإنشاد والعزف في مصنفات أدبية أو فنية سواء أكانت محمية أو سقطت في الملك العام"([1]).

ويلاحظ علي هذا التعريف أنه يدرج الموسيقيون ضمن فنانو الأداء وهو لفظ يجعل التعريف غامضاً. فالموسيقيون قد يقصد بهم مؤلفو الموسيقى وبالتالي فإنهم من هذا المنطلق يدخلون في عداد المؤلفين لا أصحاب الحقوق المجاورة. وقد يقصد بهم عازفو الموسيقى وهؤلاء فقط هم الذين يدخلون ضمن أصحاب الحقوق المجاورة. وعلي هذا فإن استخدام لفظ العازفون أفضل من لفظ الموسيقيون لأنه الأوضح في الدلالة ولا يثير أي لبس أو غموض بشأن هذه الفئة من فنانو الأداء .

([1]) انظر في نفس المعنى المادة الأولى من مشروع تشريع نموذجي لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الذي قام بإعداده أ . د / محمد حسام لطفي التي تعرف فنانو الأداء بأنهم " الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون، وغيرهم من الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون في مصنفات أدبية أو فنية ، محمية طبقاً لأحكام هذا القانون أو سقطت في الملك العام ، أو يؤدون فيها ، بصورة أو بأخرى.

ويعرف المشرع الجزائري [1] فنان الأداء بأنه " الممثل والمغني والموسيقي والراقص وكل شخص آخر يمارس التمثيل أو الغناء أو الإنشاد أو التلاوة ، أو يقوم بأي شكل من الأشكال بأدوار في المصنفات الفكرية ومصنفات التراث الثقافي التقليدي". وقد استخدم المشرع الجزائري أيضاً لفظ "الموسيقى" وجعله من فنانو الأداء. و ما قيل بشأن التعريف السابق الخاص بالمشروع النموذجي يصدق علي هذا التعريف. وبالتالي يفضل استخدام لفظ العازف الموسيقي بدلاً من الموسيقي فقط بصفة مجردة حتى لا نترك مجالاً للخلط بين المؤلف الموسيقي والعازف الموسيقي حيث أن هذا الأخير فقط- كما سبق أن ذكرنا- هو الذي يدخل ضمن فنانو الأداء.

ومن جانبه فإن قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة السوداني الصادر في سنة ١٩٩٦ يعرف فنانو الأداء بأنه " الممثل أو المغني أو الموسيقي أو الراقص أو أي شخص آخر يقوم بتمثيل أو غناء أو تلاوة أو إنشاد أو أداء المسرحيات وغيرها من المصنفات الأدبية أو الفنية بما في ذلك لعب الأطفال والمنوعات المسرحية وممثلي السيرك.

---

(1) المادة ١٠٩ من القانون رقم ٩٧ - ١٠ الصادرة في ١٩٩٧/٣/٦ بشأن حقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

ويعرف المشرع اللبناني([1]) فنانو الأداء بأنهم الفنانون المؤدون كالممثلين والعازفين والمطربين وأعضاء الجوقات الموسيقية والراقصين وفناني مسرح الدمى (العرائس) المتحركة وفناني السيرك ".

ويلاحظ علي هذا التعريف أمران أساسيان : أولهما أن المشرع لم يخصص المادة ٣٥ لتعريف فنانو الأداء بل لتعداد أصحاب الحقوق المجاورة وهم ٤ فئات من بينهم فنانو الأداء. أما الأمر الثاني فإنه يتمثل في استخدام المشرع اللبناني لفظ " العازفين " بدلاً من لفظ "الموسيقي " الذي استخدمته قوانين أخرى كما بينا سلفاً. ولا شك أن القانون اللبناني كان صائباً في هذا الصدد. علي أن هذا القانون بعد أن استخدم لفظ العازفون استخدم أيضاً لفظ أعضاء الجوقات الموسيقية وهم بلا شك من العازفين وهو ما يعد في -اعتقادنا- تكرار لا يضيف جديدا.

([1]) المادة ٣٥ من القانون رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٩ - وتعرف المادة الأولى من هذا القانون الأداء بأنه " تنفيذ العمل عن طريق العزف أو الإلقاء أو السرد أو التمثيل أو الرقص أو أية طريقة أخرى إما مباشرة أو بواسطة أي جهاز أو وسيلة " .

الفرع الثاني

موقف المشرع الفرنسي والأسباني والقانون المقارن

سنحاول من خلال هذا الفرع بيان موقف المشرع الفرنسي والأسباني وبعض التشريعات الأخرى من تعريف فنان الأداء وذلك كما يلي :

أولا : موقف المشرع الفرنسي :

كما كان الحال فى القانون المصري السابق رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤، فان القانون الفرنسي السابق والصادر فى ١٩٥٧/٣/١١ لم يعرف فنانو الأداء لأنه لم يتعرض أصلاً لتنظيم الحقوق المجاورة. علي أن القانون الصادر في ١٩٨٥/٧/٣ قد اهتم ببيان أصحاب الحقوق المجاورة وعرفت المادة ١٦ منه فنانو الأداء بأنهم كل ممثل أو مقدم عروض أو من الرواة أو منشد أو قائم بالإلقاء أو مغني أو راقص، أو عازف موسيقي أو أي شخص آخر يمثل مصنفاً أدبياً أو يعزف مصنفاً موسيقياً([1]) وقد تبنت المادة L.212-1

([1]) " A l'exclusion de l artiste de complement, consideré comme tel par les usages professonnels l'artiste interprete ou exécutant est la personne qui represente, chante, recite, déclome, joue ou exécute de toute autre manière une oeuvre littéraire ou artistique, un numéro de variéts, de cirque ou de marionnettes".

من قانون الملكية الفكرية رقم ٩٢ – ٥٩٧ الصادر في ١٩٩٢/٧/١ ذات التعريف بصورة حرفية.

ويلاحظ علي هذا التعريف أنه يجعل من يؤدي مشهداً من مشاهد المنوعات أو من السيرك أو العرائس المتحركة فنان أداء تماماً شأنه شأن المغني أو الممثل أو العازف الموسيقي. وبجانب ذلك فإن المشرع الفرنسي ينفرد في تعريفه لفنان الأداء بحكم خاص وهو استبعاد الفنان المساعد " L'artiste de complement " من نطاق طائفة فنانو الأداء([1]) ويعنى ذلك أن تقتصر حماية الفنان المساعد علي القواعد الواردة في قانون العمل دون تلك الخاصة بأصحاب الحقوق المجاورة والتي تضمنها الكتاب الثاني من قانون الملكية الفكرية الفرنسي الصادر عام ١٩٩٢.

في نفس المعنى د / محمد السعيد رشدي . حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف دراسة في القانون المقارن – مجلة الحقوق – السنة ٢٢ – العدد ٢ يونيو ١٩٩٨ صـ ٦٥٩.

C. Colombet, Grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le monde, approoche de droit comparée, 2 ème éd., Litec 1992, p. 119.

([1]) Claude Colombet, op. cit., p. 119.

ثانيا : موقف الفقه الفرنسي من تعريف فنان الأداء :

بعد أن عرضنا فيما سبق لموقف المشرع الفرنسي من تعريف فنان الأداء فإنه يبدو طبيعياً أن نبين أيضا موقف الفقه الفرنسي من هذا التعريف لبيان أوجه الصواب وأوجه القصور في التعريف الذي أورده المشرع في المادة L. 212-1 سابقة الذكر. ويرى أستاذنا الدكتور André Lucas[١] أن الصياغة الواردة في المادة L. 212-1 من قانون الملكية الفكرية الفرنسي قد جانبها التوفيق حيث أدرج المشرع في هذه المادة فقرات المنوعات في السيرك أو العرائس المتحركة رغم أن القائم بها لا يؤدي مصنفاً بالمفهوم الدقيق. ولعل هذا يجد تبريره في أن المادة الثالثة (أ) من اتفاقية روما قد أعطت فنان الأداء تعريفاً مشابهاً ثم أضافت المادة التاسعة في ذات الاتفاقية أن الدول المتعاقدة أو المنضمة للاتفاقية يجب أن تقوم بتوسيع نطاق الحماية الممنوحة لفناني الأداء بحيث تشمل من يؤدون عملاً ما لا يعد مصنفاً بالمعنى الدقيق.

والواقع أن الحماية المقررة لفناني الأداء بصفة خاصة تجد سببها في أن هؤلاء يؤدون مصنفاً بالمفهوم الوارد بالمادة L. 112-2

---

(١) A. et H.- j. Lucas, op. cit, n. 811, p. 625.

من قانون الملكية الفكرية الفرنسي([1]) (والتي تقابلها المادة ١٤٠ من قانون الملكية الفكرية المصري وإلا لما كان هناك محلاً أو مبرراً لاعتبار هذا الشخص- فنان الأداء- صاحب حق مجاور لحق المؤلف حيث تنتفي عندئذ علاقة أو صفة الجوار التي تقتضي أن ينصب الأداء علي مصنف حتى ولو كان من الفلكلور الذي يعتبر- تجاوزاً- من قبيل المصنفات.

وعلي هذا فإن الرياضي وعارض الأزياء لا يعد من قبيل فنانو الأداء لأنه لا يضع أدائه مباشرة في خدمة مصنف أدبي أو فني كما أن دوره لا يعدو أن يكون ماديا بحتا ولا يتميز بالإبداع. علي أن فنان الدوبلاج Artiste du doublage أي القائم بالترجمة الصوتية لمصنف تليفزيوني أو سينمائي بلغة أخرى يعتبر من فنانو الأداء([2]).

ويلاحظ الفقه من خلال التعريف التشريعي لفنان الأداء أنه يجب أن يكون شخصاً طبيعياً لأن الشخص المعنوي لا يستطيع أن يقوم بدور أو أدوار فنان الأداء وبالتالي لا يستطيع التمتع

([1]) وتنص هذه المادة علي أن:
" Sont considers notamment comme oeuvre de l' esprit au sens du présent Code : ....

([2]) Ch. Debbash et autres, op. cit., p. 579, A. et H. -j. Lucas, op cit, n. 811, p. 626.

بحقوقه[1]. ويرى بعض الفقه الفرنسي [2] أيضاً أن المشرع الفرنسي قد استبعد الفنان المساعد L' artiste de complement من نطاق فنانو الأداء بسبب ضآلة دوره الذي لا يبرز شخصيته الفنية بوضوح. علي أن ذلك لا يعني حرمانه المطلق من الحماية القانونية إذ يتمتع بالحماية المقررة بموجب أحكام قانون العمل بالمادة (L. 762 – al. 1).

وقد كان مشروع قانون الملكية الفكرية الفرنسي يستبعد أيضاً الممثل الصامت Le figurant من إطار فنانو الأداء إلا أنه وجد أن التفرقة بين الممثل الصامت [3] والفنان المساعد ليس لها جدوى أو محل حيث تختلف الأعراف المهنية في هذا الصدد من قطاع فني إلي آخر ومن دولة إلي أخرى [4].

---

(1) A. Lucas, Droit d auter et numerique, op. cit. n. 218, A. et H- J. Lucas, op. cit., n. 811, p. 626 et note 11.

(2) انظر علي سبيل المثال:

A. et H. – J Lucas, op. cit, n. 811, p. 626 et s; A. Bertrand, Droit d' auteur et droits voisins, op. cit., Ch. Debbash et autres, op. cit., p. 579.

(3) لا نقصد هنا فنانو البانتوميم بل من يظهرون بأجسادهم فقط كخليفة في مشهد معين كالمظاهرات أو المشاجرات أو المناظر التي تؤخذ في سينما أو مقهى.

(4) راجع في ذلك:

A. et H. j – Lucas, op. cit ., p. 626 , note 13 et ref. cite.

المقصود بالفنان المساعد :

يقصد بالفنان المساعد في مجال المسرح والسينما ذلك الفنان الذي لا يتجاوز دوره ١٣ سطرا من النص الأصلي للعمل. علي أن هذا الأمر لا ينطبق علي الفيلم الإعلاني أو الدعائي لأنه بطبيعته لا يستغرق سوى وقت قصير وبالتالي يعتبر فنان أداء من يؤدي دوراً في فيلم دعائي أو إعلاني حتى ولو لم يصل دوره إلي ١٣ سطر من النص الأصلي(٢). ولم تضع الأعراف المهنية تعريفاً محدداً للفنان المساعد في كافة القطاعات الفنية وبالتالي فإن هذا العبء يقع على عاتق القضاء لتحديد ما إذا كان المشارك في العمل يرقى إلي مرتبة فنان الأداء أم لا يعدو كونه فناناً مساعداً. ولا يخفي علي الفطنة ما لهذه التفرقة من أهمية بالغة حيث يتمتع فنان الأداء بحق مجاور يمنحه حقوق مادية وأدبية في حين لا يعدو الفنان المساعد كونه أجيراً (٣).

([1]) Cass. 1 ère cirm., 6 jullet 1999, précité

([1]) Ch. Debbash et autres, op. cit., p. 579.

([1]) Ch. Debbashet autres, op. cit., p. 578.

([1]) CA Paris, 18 fevr. 1993 : D. 1993, p. 397, note I. Wekstien, Petits Affiches 13 juin 1994, p. 11, note S. Gaudel .

وينتقد جانب من الفقه عدم قيام المشرع بوضع تعريف للفنان المساعد وترك ذلك للأعراف المهنية Les usages proffessionls. علي أننا نرى أن المشرع قد أحسن صنعاً حين ترك أمر تحديد المقصود بالفنان المساعد للأعراف المهنية وذلك نظراً لتنوع المجالات الأدبية والفنية وبالتالي فإنه يصعب علي المشرع وضع تعريف جامع مانع للفنان المساعد يصلح لكافة أوجه النشاط الأدبي والفني. كما أن القضاء يمكن أن يساهم بدور هام عندما يثار نزاع في هذا الصدد. والواضح من خلال الأعمال التحضيرية للقانون الصادر في ١٩٨٥/٧/٣ والخاص بالحقوق المجاورة أن المشرع قد وضع ضابطاً عاماً وهو استبعاد كل من كان دوره ثانوياً Role secondaire من نطاق فنانو الأداء بحيث يستطيع القاضى الاهتداء بذلك عند الفصل في النزاع .

ويحاول القضاء التمييز بين الفنان المساعد وفنان الأداء علي أسس كيفية لا كمية بحيث يعتبر فناناً مساعداً من لا تظهر شخصيته ويبدو إبداعه من خلال الدور الذي يقوم به وذلك خلافاً لفنان الأداء الذي يتسم عمله بالإبداع وتظهر شخصيته الفنية بجلاء من خلال دوره سواء طالت مدته أم قصرت. والمثال الواضح علي ذلك ضيوف الشرف في بعض الأفلام و المسلسلات. و علي هذا فان

القضاء لا يعتمد علي كم النص الموكل إلي الفنان المساعد أو مقدار المقابل المالي الذي يحصل عليه بل يستند بصفة أساسية علي صفة الإبداع وظهور شخصية الفنان الفنية من خلال دوره.

ويرى بعض الفقه (٢) أن التعريف الذي تبناه المشرع الفرنسي لفنان الأداء من خلال المادة L. 2121 سالفة الذكر يتصف بعدم التناغم Une anomalie حيث يجعل هناك تعارضا بين أداء المصنف الأدبي والفني وأداء فقرات المنوعات والسيرك والعرائس المتحركة رغم أن فقرات السيرك مشار إليها في الفقرة الرابعة من المادة L. 112-2 باعتبارها من قبيل المصنفات الأدبية والفنية وبالتالي فإن ذكرها مرة أخرى يعد تكرار لا طائل منه كما أن فقرات المنوعات والعرائس المتحركة تمثل غالباً مصنفات أدبية.

ولا ريب أن استبعاد الفنان المساعد من نطاق فنانو الأداء هو أمر يجد ما يبرره حيث أن المشرع قد منح فنان الأداء حقوقاً تزيد عن تلك الواردة بقانون العمل وبالتالي كان طبيعياً أن يكون مفهوم فنان الأداء أضيق من المفهوم الوارد بقانون العمل وكذا اتفاقية روما. و يرجع استبعاد الفنان المساعد إلي أنه عادة يظهر بالعمل

---

(١) انظر علي سبيل المثال . Ch. Debbash et autres : op. cit., p. 578

بجسده فقط بحيث لا يؤدي دوراً أساسياً بارزاً ومؤثراً في مجمل العمل الفني الذي يشارك فيه. وهو بذلك يتشابه مع من يظهرون بأجسادهم دون أي مشاركة فنية في العمل Les semple figurants. ومما سبق يتضح أن شخصية الفنان تمثل جوهر حمايته (١).

ويلاحظ A. Bertrand (٢) أن المشرع لم يستلزم أن يكون العمل الذي قام به فنان الأداء مبتكراً كما هو الشأن في المصنفات حيث يعد الابتكار شرطاً لحماية المصنف والتمتع بحقوق المؤلف. وعلي هذا فإنه لا يلزم أن يكون عمل فنان الأداء قد ارتقى لدرجة الابتكار بل يكفي أن يكون هناك إبداع في الأداء وأن تظهر شخصية الفنان وبصمته من خلال عمله وإبداعه. ويعني ذلك أن المشرع قد استبدل شرط الابتكار المطلوب في مجال حق المؤلف بمجرد كون دور فنان الأداء ليس هامشياً بحيث لا يقتصر دوره علي مجرد المشاركة الجسدية وإلا تحول إلي فناناً مساعداً.

---

(1) A. Bertrand : Droit d auteur et droits voisins, op. cit., p. 899

وقد أكدت محكمة استئناف باريس علي هذا المعنى حيث لم تعترف للفنان المساعد بالحقوق المالية والأدبية لفنان الأداء.

CA Paris, 1 ère ch., 30 nov. Somm., p. 52, obs. C. Colombet

ثالثا : موقف القانون الأسباني :

يعرف القانون الأسباني بشأن حق المؤلف و الصادر في ١٢/٤/١٩٩٦ فنان الأداء في المادة ١٠٥ منه [١] بأنه الشخص الذي يمثل أو يغني أو يتلو أو يقرأ أو يؤدي مصنف بأي صورة كانت. ويتمتع المخرج المسرحي وقائد الأوركستر بذات الحقوق المعترف بها لفنان الأداء بموجب أحكام هذا الباب (الباب الأول من الكتاب الثاني)[٢].

ويتضح من هذا التعريف أن المشرع الأسباني يجعل من يقرأ Lit مصنفاً يدخل ضمن فئة فنانو الأداء تماما كمن يغني أو ينشد أو يمثل رغم أنه استخدم أيضاً في ذات المادة لفظ يتلو Récite . والواقع أن التلاوة إذا كانت تستحق الحماية كتلاوة القرآن الكريم أو تلاوة أي مصنف أدبي أو فني بطريقة تبرز الخصائص المميزة لصوت المؤدى –والذي يكون بلا شك محل اعتبار في التلاوة –

---

(١) تطابق هذه المادة نظيرتها رقم ١٠١ من القانون الأسباني السابق رقم ٢٢ الصادر في ١١/١١/١٩٨٧ والخاص بالملكية الذهنية أيضاً.

(٢) تنص المادة ١٠٦ من هذا القانون علي أنه :

On entend par artiste intèrprete ou exéctant la personne qui represente, chante, lit, récite, interprete ou exécute une oeuvre sous une forme quelconque. Le metteur en scène et le chef d'orchestre jouissent des droits reconnus aux artistes par les disspositons du present titre.

فإن مجرد القراءة Lit تعد في نظرنا عملاً مادياً لا يستأهل الحماية القانونية بموجب الأحكام القانونية الخاصة بفناني الأداء إلا إذا كان يقصد بها التلاوة وعندئذ لا يكون هناك محلاً للفظ Lit أو يقرأ.

ونستنتج من هذا التعريف أيضاً أن المشرع الأسباني تميز عن غيره من العديد من التشريعات بإضافة المخرج المسرحي Le metteur en scène وقائد الأوركستر Le chef d'orchestre إلي مصاف فنانو الأداء. ونحن من جانبنا نرى أن الإضافة الحقيقية التي أتى بها القانون الأسباني تتعلق بالمخرج المسرحي أما قائد الأوركستر فإنه يدخل في إطار فنانو الأداء دون حاجة إلي نص خاص باعتباره عازفاً بالمفهوم الواسع بل هو أهم أفراد الفرقة الموسيقية أو الأوركستر حيث يعتبر القائد والموجة لها.

رابعا : الوضع في القانون المقارن :

فيما يتعلق بمفهوم فنان الأداء في التشريع المقارن فان الفقيه Colombet [1] يؤكد أن معظم التشريعات الحديثة الخاصة بحق المؤلف قد اهتمت بتعريف فنان الأداء نظراً لأهمية النشاط أو الدور الذي يقوم به. وتشترك هذه التشريعات في أنها تضع

---

(1) C. Colombet, op. cit., p. 119.

تعريفات واسعة Vague وإجمالية Global في ذات الوقت.ومن هذه التعريفات ما أخذ به القانون الألماني الصادر في ١٩٦٥ و الذى عرف فنان الأداء بأنه كل شخص يمثل أو يتلو أو يؤدي مصنفاً أو يشارك في ذلك.

ويقترب من المفهوم السابق ذلك التعريف الذي تبناه القانون الإسرائيلي رقم ١٣ الصادر في يونيو ١٩٨٤ المخصص لفناني الأداء. علي أن هذا القانون الأخير كان أكثر تحديداً حيث يجعل فنان الأداء هو الشخص الذي يقوم بالأداء واللعب Par le jeu أو الغناء أو العازف الموسيقي أو بواسطة الرقص أو بأي وسيلة أخرى مصنف أدبي أو فني أو درامي أو موسيقي([1]).

([1]) راجع في ذلك: C. Colombet, op. cit., p. 120.

وتذهب بعض التشريعات مثل تلك المعمول بهـا فى كولومبيـا وكوستاريكا والبرتغال [٢] إلي تعداد من يدخلون في طائفـة فنـانو الأداء وهـم : كـل ممثـل Acteur أو مـؤدي Présentateur أو راو Narrateur أو منشد Déclamateur أو من يتلو Recitant أو المغنـي Chanteur أو الراقـص Danseur أو العـازف الموسـيقي Musicien أو كل شخص آخر يلعب Joue أو يؤدي Exécute مصنف أدبي أو موسيقي.

و تتميز التشـريعات الأفريقيـة كالقـانون الغينـي الصـادر فـي ١٩٨٠/٨/٩ والقانون المصري رقـم ٨٢ لسـنة ٢٠٠٢ بأنهـا تجعـل من يـؤدي المـأثورات الشـعبية أو الفلكلـور Les expressions du folklore من بين فنـانو الأداء. ولا شـك أن هـذا الاتجـاه التشـريعي يعد موفقا نظراً لأهمية هذه المأثورات التي تمثل ثروة ثقافية قوميـة تتم حمايتها بواسطة القانون كما يتم إحيائها ونقلها من جيل إلي جيل بواسطة التمثيل أو الأداء. والمعروف أن اعتبـار مـن يـؤدي هـذه المـأثورات الشـعبية مـن قبيـل فنـانو الأداء يحـث فنـانو الأداء علـي الاهتمام بها وعدم التردد في أدائها أو تمثيلها حتى تظل راسخة فـي ذهن الأجيال المتعاقبة مما يـؤدي إلـي الحفـاظ علـي الـثروة الثقافيـة للمجتمع.

الفرع الثالث

تعريف فنان الأداء علي الصعيد الدولي

لنتعرف علي مفهوم فنان الأداء في الاتفاقات الدولية وعلي الجهود التي بذلتها المنظمات والهيئات الدولية المعنية لتعريفه فإننا يجب أن نبدأ بذلك التعريف الوارد في اتفاقية روما في ٢٦/١٠/١٩٦١ الخاصة بحماية فنانو الأداء ومنتجو التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة والتي دخلت حيز التنفيذ عام ١٩٦٤. وبموجب المادة ٣/ أ من هذه الاتفاقية فإنه يقصد بفنانو الأداء "الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يلعبون أدواراً أو يشتركون بالأداء بأية طريقة أخرى في المصنفات الأدبية"(٢).

---

(١) وأصل هذه المادة باللغة الإنجليزية هو:
(a) "performers" means actors, singers, musicians, dancers, and other persons who act, sing, deliver, declaim , play in, or otherwise perform literary or artistic works."

أما معاهدة الويبو (Wipo) في عام ١٩٩٦ والخاصة بالأداء والتسجيل الصوتي فإنها تعرف فنانو الأداء في المادة ٢/ أ بأنهم "الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو ينشدون أو يؤدون بالتمثيل أو بغيره مصنفات أدبية أو فنية أو أوجه من التعبير الفلكلوري"[١].

وبتحليل هذا التعريف نجده يذكر لفظ "الموسيقيون" من بين من يعتبرهم من قبيل فنانو الأداء ويصدق علي هذا اللفظ ما سبق قوله من قبل وهو أننا نفضل تعبير العازف الموسيقي بدلاً من الموسيقى مجردا وذلك لتلافى الخلط بين المؤلف الموسيقى والعازف الموسيقى. وهذا التعريف يتميز أيضا بأنه قد جعل من يؤدي أو يمثل أو يؤدي المأثورات الشعبية أو التعبيرات الفلكلورية من بين فنانو الأداء وهو بذلك يتفق مع موقف المشرع المصري وبعض القوانين الأخرى كالقانون الغيني والأسباني علي النحو الذي بيناه سلفاً.

---

[١]) راجع في تعريف الفولكلور المادة ١٣٨ / ٧ من قانون الملكية الفكرية المصري رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ وراجع كذلك التعريفات الواردة في مصنف الزميل الفاضل د/ حسن حسين البراوي : الحماية القانونية للمأثورات الشعبية-مرجع سابق – صـ ١٣ وما بعدها.

ويعرف معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة (المجاورة) [٢] فنان الأداء بأنه "الممثل أو المغني أو الموسيقي أو الراقص أو أي شخص يقوم بتمثيل أو غناء أو تلاوة أو إنشاد أو أداء مصنفات أدبية أو فنية، بما في ذلك المصنفات الفلكلورية". ويضيف هذا المعجم بجانب ما سبق أن بعض البلدان تفسر مفهوم فنان الأداء علي أنه يضم أيضاً الفنانين الذين لا يمثلون أو يؤدون المصنفات الأدبية أو الفنية كممثلي المنوعات المسرحية مثلاً.

ويتميز هذا التعريف بأنه لم يقصر مفهوم فنان الأداء علي الممثل والمغني والراقص والعازف الموسيقي بل أضاف إليهم كل شخص يغني أو يتلو أو يؤدي أو ينشد مصنف أدبي أو فني أو أحد المأثورات الشعبية. علي أنه يؤخذ عليه أنه استخدم لفظ "الموسيقي"

([1]) Glossaire du droit d auteur et des droits voisins, Ompi 1980, p : 183.

والنص الفرنسي لهذا التعريف هو على النحو التالي :

"S'entend généralement d'un acteur, d' un chanteur, d' un musicin, d' un danseur ou d'une autre personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute d' une autre façon des oeuvres littéraires ou artistiques, y compris des oeuvres du folklore "

أما النص الإنجليزي فهو كما يلي:

generally understood as being an actors, singer, musician, dancer, or other person who acts, sings, delivers, declams, plays in or otherwise performs litterary or artistic works, including works of folklore.

وليس العازف الموسيقي رغم ما قد يثيره هذا اللفظ من خلط وغموض كما ذكرنا سلفاً. وبجانب ذلك فهو يصف المأثورات الشعبية أو التعبيرات الفلكلورية بأنها مصنفات فلكلورية رغم عدم دقة هذا التعبير لأن المأثورات الشعبية أو الفلكلور لا تمثل مصنفاً بالمعنى الدقيق بل هي جزء من الثروة الثقافية الوطنية لدولة ما [١] وبالتالي فإن الدولة ممثلة في وزارة الثقافة مثلاً هي التي تتولى حمايته وتتمتع بحق المؤلف عليها. علي أن هذا لا يعني أنها أصبحت من قبيل المصنفات الجماعية نظراً للتباين الواضح بينهما[٢].

---

[١]) د / حسن حسين البراوي : المرجع السابق- صـ ١٦ وما بعدها.

[٢]) قارن د / حسن حسين البراوي : المرجع السابق - ص ٣٩ حيث يعتبر التعبيرات الفولكورية من قبيل الأعمال الأدبية والفنية ونحن نتفق معه في ذلك ولكننا نرى أن هناك فارقاً بين الأعمال الأدبية والفنية والمصنفات الأدبية والفنية.

المبحث الثاني

تمييز فنان الأداء عن غيره من الأشخاص

المعروف أن فنان الأداء يعمل على نقل المصنف إلي الجمهور بصورة جذابة وأكثر إمتاعا ولكنه يشترك في سبيل ذلك مع عدد كثير من الأشخاص : كمؤلف النص الأدبي وأصحاب الحقوق المجاورة الآخرين والمخرج السينمائي أو المسرحي ومهندس الصوت أو الإضاءة أو المترجم .... الخ . وحيث أن المشرع قد خصص أحكاماً خاصة بفنان الأداء لا سيما فيما يتعلق بسلطات الحق الأدبي فإنه يكون من اللازم أن نميزه عن باقي الأشخاص الذين يشاركون معه في إنجاز العمل الفني. وفى سبيل ذلك سنقسم هذا المبحث إلى المطالب التالية :

المطلب الأول : فنان الأداء والمؤلف.

المطلب الثاني : فنان الأداء وأصحاب الحقوق المجاورة الأخرى.

المطلب الثالث : فنان الأداء والمخرج.

المطلب الرابع : فنان الأداء والفنيين.

المطلب الخامس : فنان الأداء وعارض الأزياء.

المطلب الأول

فنان الأداء والمؤلف

يتميز فنان الأداء عن المؤلف من حيث أن دور هذا الأخير أسبق زمنياً من دور فنان الأداء إذ يرد الأداء على مصنف موجود سلفاً. وإذا كان دور المؤلف - بطبيعة الحال - أهم من دور فنان الأداء فإن بعض فئات فنانو الأداء كالمطربين أو الممثلين أصبح دورهم - على الأقل - من الناحية الاقتصادية يفوق دور المؤلف بحيث يقتصر دور هذا الأخير أحياناً على تطويع أفكار الممثل وإخراجها في شكل النص المكتوب أو السيناريو. و يتمتع مثل هذا الممثل الشهير بسلطة التوجيه والتعديل لما يتمتع به من قدرة على جذب الجمهور خاصة وأنه قد يجمع بين دور الممثل الأول والمنتج ومن هنا يأتي مصدر التوجيه للمؤلف. وقد يتولى الفنان (الممثل) بنفسه كتابة القصة والسيناريو وعندئذ يجمع بين صفة المؤلف وفنان الأداء معا.

ويمكن أن نميز بين المؤلف وفنان الأداء على اعتبار أن فنان الأداء هو وسيط بين المؤلف والجمهور وإن كان الفنان يضيف إلي

المصنف بما لديه من طابع إبداعي وقدرات فنيـة (٢). وتعبيراً عن ذلك يقول Tafforeaux أن فنـان الأداء يجسد المصنـف الموسيقي الذي يعد كالجسد ويكون المؤدي كالروح أو النفس (٣).

فالعازف الموسيقي - كفنان أداء - يقوم بدور الوسيط بين المؤلـف الموسيقي والجمهور. و بمعنـي آخـر فهـو وسـيط بين المصنف والجمهور. فاللحن الموسيقي La composition musicale لا يمكن أن يصل للجمهور بصبورة ممتعـة إلا من خلال وساطة المؤدي أو العازف الموسيقي حتـى ولـو كـان الجمهور لـم يستمع لهذا اللحـن مباشـرة من العـازف بل من خـلال دعامـة ماديـة أو إليكترونية (٤).

وإذا كان الأصل أن الأداء يرد علـى مصنـف سـابق الوجود فإنه يمكن أن يحدث أحيانـاً أن يجمـع فنـان الأداء بين كونـه مؤديـاً ومرتجلاً (مؤلفا) في ذات الوقت. و يحدث ذلك حينما يرتجـل وهـو

([1]) P.Tafforeaux, Thèse précitée , p. 352.

[3]) L'artiste – interprete incarne l'oeuvre musicale comme le corps et l'enterprete de l'ame, Thèse précitée, p. 353, note 699.

[٤]) في ذات المعنى د / محمد حسين منصور : المسئولية الإلكترونيـة–مرجـع سابق – ص ٣٢٧ وما بعدها .

يؤدي مصنفاً معيناً كمن يرتجل وهو يؤدي دور في مسرحية مثلاً.
ويختلف الارتجال L'improvisation عن المصنف الذي يتم أدائه من حيث أنه ليس مثبتاً على دعامة مادية بل هو عبارة عن أفكار تتبادر إلي الذهن لحظة إلقائها للجمهور ونتيجة وجود المؤدي أو المرتجل في موقف ما. ويمكن تثبيت الارتجال بعد ذلك على دعامة مادية أو إليكترونية لإعادة بثه أو اتاحته للجمهور. والواقع أن المجال الخصب للارتجال الموسيقي هو موسيقي الجاز Jaz. كما يجد أيضاً الارتجال مجالاً للتطبيق في مجال الأداء المسرحي. ولا شك أن مدي قدرة الفنان على الارتجال ترتبط بمدي موهبته الفنية و على هذا يمكن القول بأنه :

C'est par sa capacite d'improviser que l'on voit l'étendue du talent d'un artiste .([1])

وينطلق المرتجل دائماً من Un thème ثم يبني عليها بعد ذلك أفكاره التي يعبر عنها من خلال الارتجال فيقوم بتطوير الفكرة الرئيسية بطريقته الخاصة معتمداً على قدراته ومواهبه بحيث يرتجل في شكل مبتكر ويقترب الارتجال من الخروج على النص

---

[1]) J .- M. Gueguen, Thèse, précitée , p. 444.

بالنسبة لفنان الأداء (٢). ويتشابه الارتجـال مـع الأداء مـن حيث أن كلاهما يبرز الموهبـة التـي يتمتـع بهـا القـائم بكـل منهمـا. علـى أن الارتجال يتميز عن الأداء من حيـث أنـه إذا كـان الثـاني يـرد علـى مصنف سابق الوجود فان الأول لا وجود لـه قبـل أدائـه أو التعبيـر عنة. وبعبارة أخري فإن الارتجال N'existe pas avant d'être joué. فالارتجال يولد أولاً بأول أو بالتتابع Au fur et à mesure كلما تطورت الفكرة الرئيسية التي ينطلق منها المرتجل ويحدث هذا التطور بصورة لحظية وفورية وتلقائية نتيجة لوجـوده فـي ظـروف معينة كالمطرب الذي يرتجل أغنية أثناء مشاركته فـي حفل غنـائي لمجرد وجود رئيس الدولة أو أحد كبار المسئولين بين الحاضرين.

ويتميز الأداء عن الارتجال أيضاً من حيـث أن المـؤدي ينـوع في أدائه كالممثل المسرحي حتى لا يمل الجمهور كما يغير المغنـي أو المطرب من طريقة أدائه من عمـل لآخـر. غير أنـه وفـي كافـة الأحوال لا يكون التغيير في الحالتين السـابقتين بـذات الدرجـة التـي تغير بها الارتجال مـن موقـف لآخـر. و حـري بـالذكر أنـه إذا تـم

---

(٢) J .- M. Gueguen, Thèse, précitée , p. 445.

تثبيت الارتجال على دعامة مادية أو إليكترونية فإنه يتحول إلي منصف يصلح أن يكون محلاً للأداء أو التمثيل فيما بعد(١).

ويتفق الارتجال مع الأداء أو التمثيل غير المثبت أيضاً من حيث أن كلاهما في لحظة إبداعه لا يكون مثبتا ولهذا فإنه يكون عرضة للتلاشي للأبد بصورة تدريجية ما لم يتم تثبيتها. ويعني ذلك أنهما يشتركان في الطبيعة العابرة Fuguitive. على أن الأداء يتميز أيضا عن الارتجال من حيث أن هناك فاصلاً زمنياً بين وجود المصنف وبين أدائه في حين أن الارتجال يتم ابتكاره وأدائه في ذات الوقت بلا فاصل زمني حيث يتزامن الأداء والابتكار بحيث تجتمع أيضا صفة المؤدي والمؤلف(٣).

وعلى عكس فنان الأداء فإن المرتجل يؤدي دوره بحرية واسعة أما فنان الأداء فإنه يؤدي مصنف سابق الوجود وبالتالي فإنه يحترم هذا المصنف بحيث يكرس مواهبه لخدمته ولا يستطيع أن

---

١) J .- M. Gueguen, Thèse, précitée , p. 446

٢) J .- M. Gueguen, Thèse, précitée , p. 446.

يطلق العنان لموهبته بما يؤدي إلي تعديل أو تشويه مضمون المصنف الأصلي [1].

وتجدر الإشارة إلي أن القضاء الفرنسي قد اعترف للارتجال بصفة المصنف وبالتالي فإن المرتجل من هذه الزاوية يعد مؤلفا [2]. ويختلف فنان الأداء عن المؤلف أيضاً من حيث أن أساس حماية كل منهما يختلف عن أساس حماية الآخر. ويبدو التمييز بينهما أيضا من حيث أن كلاً منهما ينضم إلي نقابة مختلفة عن الآخر. ويختلف الحق الأدبي للمؤلف عن الحق الأدبي الذي يتمتع به فنان الأداء حيث أن رضاء المؤلف ضروري في كافة الأحوال في حين أن رضاء فنان الأداء بالنسبة للمصنف السمعي البصري L'oeuvre audiovsuelle ليس ضرورياً لعمل النسخة أو الطبعة النهائية La version défenitive لهذا المصنف الذي شارك الفنان فى إعداده وذلك لكون المنتج هو الأقدر على فهم ظروف وطبيعة السوق واختيار الوسائل التي تكفل افضل استغلال مالي للمصنف[3].

---

1) J .- M. Gueguen, Thèse, précitée , p. 449.

2) انظر على سبيل المثال :

Cass civ 1ère juillet 1970, D. S. 1970, p. 734.

3) V.Goudoux, Thèse, précitée, p. 215.

المطلب الثاني

فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة

تذهب غالبية التشريعات - كما نوهنا سلفا - إلي أن حصر أصحاب الحقوق المجاورة في ثلاث فئات : فنانو الأداء - منتجو الفيديوجرام والفونوجرام وهيئات الإذاعة أو الاتصالات السمعية البصرية. وإذا كان جميع أصحاب الحقوق المجاورة يساهمون في الإبداع فإن الأداء الذي يقوم به فنان الأداء هو ذا طبيعة عابرة و يمكن أن يتلاشى مع مرور الزمن وهنا يأتي دور أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى الذي يضمن استمرار هذا الأداء عن طريق قيام المنتج بتثبيته. كما أن هيئات الإذاعة والاتصالات السمعية البصرية أيضا تلغي المسافات بين المؤدي وجمهوره (١).

---

(١) راجع في ذلك :

H. Desbois, op. cit., n. 177, p. 213 حيث يقول سيادته Les intérprètes consoment le destin des compositions musicales et des oeuvres dramtiques, les enterprises d' enrigestrement phongraphique assurent la permanence à une impression fugitive, les organismes de radiodiffusion abolissent les distances.

ولأهمية الدور الاقتصادي للمنتجين ولهيئات الإذاعة فإن بعض الدول الأنجلو سكسونية تعتبر عملية إنتاج الفيديو جرام والفنونوجرام و نشاط هيئات الإذاعة مصنفاً يستحق الحماية بموجب أحكام قانون حق المؤلف. كما أن بعض الدول مثل استراليا [١] تطبق قانون حق المؤلف على التسجيلات الصوتية والمرئية وبرامج الإذاعة. كما تذهب بعض الدول الأخرى مثل باكستان و نيوزيلندا ونيجيريا ومالاوي ومالطا الي اعتبار البرامج والتسجيلات من قبيل المصنفات الجماعية. أما كوستاريكا فإن تعتبر برامج الإذاعة فقط من قبيل المصنفات ويطبق بشأنها أحكام حق المؤلف([١]).

ويفسر بعض الفقه [٢] اعتراف بعض التشريعات بصفة المصنف للتسجيلات الصوتية والفنوجرام إلي ضغط الاتحاد الدولي لمنتجي الفونوجرام والفيديو جرام([٣]). وإذا كان نشاط فنان الأداء يتمتع بطابع إبداعي أو ابتكاري فإن دور منتج الفيديو جرام

---

١) C. Colombet, Grands principes , op cit ., p.116.

٢) V. Goudoux, Thèse, précitée, p. 11

(3)-(Fédération intérnational des producteurs de phonogrammes et de vidiéo grammes) أو IFPI.

٣)– C. Colombet, Grands principes , op cit ., p.116.

والفونوجرام يتمثل في تثبيت الأداء على دعامة مادية أو إليكترونية تضمن بقائه. و على ذلك فان دور هذا المنتج إذا هو دور صناعي أو تقني آلي تلقائي Une operation mécanique.

ومن جانبه فإن البرنامج الإذاعي أيضاً هو أداء صناعي يلغي المسافات بين مقر الإذاعة والجمهور ويلغي عنصر الزمن بالنسبة لبعض الأعمال كالأغاني والأفلام التي تم إنتاجها في الماضي حيث تتيح لنا التسجيلات الإذاعية الاستمتاع بها اليوم كما لو لم يمر عليها الزمن الواقع بين إنتاجها والاستمتاع بها. على أن عملية حفظ الأعمال الفنية التي يتضمنها البرنامج الإذاعي تتم بطريقة آلية لا تمثل نشاط إبداعي أو ابتكاري بذات المفهوم المتوافر بالنسبة لنشاط فنان الأداء (١).

وإذا كان نشاط فنان الأداء يوجد في منطقة وسط بين المؤلف وباقي أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى وهذا يعني أن طائفة أصحاب الحقوق المجاورة هي طائفة غير متجانسة (٢).

---

[2])-P.Tafforeau, Thèse, précitée, p. 600.

حيث يرى سيادتة أن "L' artiste intérprète lui meme se trouve placé dans un catégorie hypride à mi- chemin entre le droit d'auteur et les autres droits voisins.

ويتمثل الفارق الجوهري الآخر بين فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى من حيث أن فنان الأداء هو دائماً شخص طبيعي أما باقي أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى فإنهم قد يكونوا أشخاصا طبيعيين أو أشخاص معنويين [١]. ومن الناحية الاصطلاحية فإننا في مجال فنان الأداء نتحدث عن أداء أو تمثيل أما في مجال منتجو الفيديو جرام والفونوجرام فإننا نتحدث عن دعامات Supports مادية أو إليكترونية بينما نتحدث في مجال هيئات الإذاعة عن برامج Programmes ou emessions ([٢]).

ويختلف محل الحماية بالنسبة لفنان الأداء عنه بالنسبة لباقي أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى فعلي حين ترد الحماية على الأداء الذي هو شيء غير مادي فإن محل الحماية بالنسبة لأصحاب الحقوق المجاورة الأخرى ترد على الدعامات التى تتضمن هذا الأداء سواء كان في شكل تسجيلات صوتية أو في شكل تسجيلات سمعية بصرية ([٣]).

---

[١]) P.Tafforeau, Thèse, pérecitée , p 553 et s.

[٢]) C. Colombet, Grands principes , op cit ., p.123.

[٣]) C Colombet, Grands principes , op cit ., p.123.

وإذا كان نشاط فنان الأداء يتميز بالطابع الإبداعي الابتكاري الذي يبرز شخصية المؤدي أو الممثل فإن هذا هو ما يفسر تمتعه بحق أدبي على هذا الأداء في حين لا يتمتع باقي أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى بهذا الحق نظراً لما يتميز به نشاطهم من طابع صناعي اقتصادي أو استثماري. وبمعني آخر فإنه حيث لا توجد رابطة شخصية بين المنتج و إنتاجه فانه لا تكون علاقة المنتج بإنتاجه كعلاقة المؤلف بالمصنف أو علاقة فنان الأداء بالتمثيل أو الأداء ولهذا لا يتمتع المنتج بحق أدبي [٢].

على أنه إذا كان المشرع قد قرر قرنية التنازل Présomption de cession من جانب فنان الأداء ولمصلحة منتجو المصنفات السمعية البصرية [٣]. فإن ذلك يرجع إلي رغبة المشرع في منح هذا المنتج الوسائل الكفيلة بحسن استغلال المصنف مالياً ومواجهة ظروف السوق. وعلى هذا فإن الاستئثار الذي يتمتع به المنتج يتصف بالطبيعة الاقتصادية.

([1]) V.Goudoux, Thèse, précitée , p. 215.

الفصل الثانى

الحق الأدبى لفنان الأداء

إخراج العمل المسرحي للجمهور تماماً كما يقوم الرسام بإبداع لوحة عن الطبيعة. ولا يعد المخرج المسرحي من قبيل فنانو الأداء بالمعني الدقيق في قانون الملكية الفكرية سواء في مصر أو فرنسا. ويرجع ذلك إلي أن المخرج المسرحي أو الأوبرالي لا يشارك في التنفيذ الأدائي البسيط للمصنف ولكن يمكن القول بأنه يتشابه مع قائد الأوركسترا [٢] حيث يساهم كل منهما في تصور La conception تنفيذ الأداء و هو ما يعني أنه مبتكر مشارك في تصور الأداء [٣].

ويرى بعض الفقه [٤] أن عدم قيام المخرج المسرحي والأوبرالي بأداء المصنف بذاته لا يبرر حرمانه من الحماية القانونية لأن عمله مثل عمل قائد الأوركسترا Le chef d'orchestre يوجد ويحتل مكان سابق علي الأداء أو التنفيذ ذاته. كما أنه في مجال الموسيقى فان المخرج المسرحي أو الأوبرالي يؤثر علي أداء الممثل الغنائي. وعلي ذلك فإن هذا الجانب الفقهي يرى وجوب

---

[٢]) تجدر الإشارة إلي أن بعض قوانين الملكية الفكرية تعتبر قائد الأوركسترا من فنانو الأداء

[٣]) P. Tafforeau, Thèse, précitée, p. 370.

[٤]) P. Tafforeau, Thèse, précitée, p. 370-371.

تمتع المخرج المسرحي أو الأوبرالي بذات التكييف القانوني الذي يتمتع به قائد الأوركسترا حيث أن كلاهما يضع التصور الخاص بتمثيل أو أداء المصنف. و يعني ذلك أنه سيعتبر مؤلفا إذا أعد مصنفاً مبتكراً ولكنه لا يعد فنان أداء بالمفهوم الدقيق في مجال الحقوق المجاورة (١).

وتجدر الإشارة إلي أن فنان الأداء يختلف عن المخرج السينمائي حيث أن الأخير يعتبر وفقاً لقانون الملكية المصري والفرنسي مؤلف شريكاً في المصنف السينمائي أو المصنف السمعي البصري. وتطبيقاً لذلك فإن المادة ١٧٧ من قانون الملكية الفكرية المصري رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ تنص علي أنه " أولاً : يعتبر شريكاً في تأليف المصنف السمعي البصري أو السمعي أو البصري : ... ٥ - المخرج الذي قام بعمل إيجابي من الناحية الفكرية لتحقيق المصنف.." (٢).

---

١)P. Tafforeau, Thèse, précitée, p. 371.

٢) ونقابل هذه المادة في قانون الملكية الفكرية الفرنسي نظيرتها رقم L. 113-7 التي ذكرت في المخرج le réalisateur في الفقرة 5 . والمقصود هنا ليس هو المخرج Le metteur en scène وهذا علي عكس المادة ١٢ من قانون حق المؤلف الفنزويلي الصادر في ١٩٩٣/٨/١٤. حيث تساوى هذه الأخيرة بين

فالمخرج السينمائي أو التليفزيوني الذي يقوم بإخراج مصنف سمعي بصري أو مصنف سمعي كمسلسل إذاعي أو مصنف بصري يعد مؤلفا شريكاً و لا يدخل بالتالي في طائفة فنانو الأداء. وقد سارت عدة قوانين عربية علي ذات النهج ومنها القانون الأردني رقم ٢٢ لسنة ١٩٩٢ الخاص بحماية المؤلف[١]. أما القانون التونسي رقم ٣٦ لسنة ١٩٩٤ الصادر في ١٩٩٤/١/٢٤ والخاص بالملكية الأدبية والفنية فلم يرد به نص صريح في هذا الصدد.

المخرج السينماني والمخرج المسرحي حيث وضعت المخرج المسرحي أو السينمائي علي قمة المؤلفين الشركا Le metteur en scène ou réalisateur.

(١) م /٣٧/ أ ٥ و انظر في ذات الاتجاه المادة ١٦ من القانون الجزائرلي رقم ٩٧-١٠ لسنة ١٩٩٧ والمادة ٢١ / خامساً من المرسوم بقانون الكويتي رقم ٥ لسنة ١٩٩٩ في شأن حقوق الملكية الفكرية.

المطلب الرابع

فنان الأداء والفنيين

قد يجمع بعض فنانو الأداء في ذات الوقت بين كونهم تقنيون ومبدعون بحيث يكونوا à la fois téchnicians et musicians. علي أن بعض المساهمين في إنجاز العمل الفني قد يؤدون عملا تقنيا كمهندس الصوت أو Le preneur de son وهو الشخص الذي يستقبل أصوات فنانو الأداء ويشرف علي تثبيت الميكروفونات ومزج الأصوات الناتجة عن الآلات الموسيقية المختلفة وأصوات المؤدين.

وقد يحتاج مهندس الصوت أحياناً إلي إضافة أصوات صناعية كالصدى La reverbération . وبجانب ذلك فإنه في المجال السينمائي والموسيقي يشارك مهندس الصوت مع قائد الأوركستر والمخرج في إعداد النسخة النهائية للمصنف. ويرى بعض الفقه([1]) أن مهندس الصوت يتمتع بصفة فنان الأداء وذلك لما لدوره من أهمية كبرى تبرر الاعتراف له بصفة فنان الأداء

---

[1]) انظر على سبيل المثال: P. Tafforeau, Thèse, précitée, p. 358.

بالمعنى المعروف في قانون الملكية الفكرية. ولا يمنع من ذلك القول بأنه ينفذ إرادة المخرج أو قائد الأوركستر. ويضيف هذا الجانب الفقهي أن دور مهندس الصوت Metteur en sons يتشابه مع دور المخرج المسرحي Me scène tteur en، فمهندس الصوت هو وحدة وبسبب معرفته وخبراته الفنية الذي يستطيع أن يثبت الأداء الموسيقي.

علي أن هناك جانبا آخر في الفقه يضع مهندس الصوت في مصاف المؤلفين تماماً مثل المخرج السينمائي حيث أن دور مهندس الصوت هو إنجاز مصنف سمعي. أما حين يتدخل مهندس الصوت في حفل موسيقي أو عرض مسرحي فإنه يتشابه مع المخرج المسرحي مع الأخذ في الاعتبار أن مهندس الصوت يعمل تحت إشراف وتوجيه المخرج([1]). ويضيف هذا الاتجاه أنه طالما أن مؤلف الموسيقى الإليكترونية الصوتية يتمتع بوصف المؤلف وأن عمله يتشابه مع مهندس الصوت فإن هذا الأخير يجب أن يعد هو الآخر مؤلفا.

---

[1]) راجع في ذلك :

P. Tafforeau, Thèse, précitée, p. 458.

ولا يكتفي Tafforeau بما سبق بل يضيف إلي فنانو الأداء بعض التقنيون Les informaticiens الذين يعملون في مجال نقل الأصوات من الميكروفونات القريبة من الآلات الموسيقية بواسطة توصيلها بأجهزة الكمبيوتر بحيث تتم عملية معالجة هذه الأصوات وإعادة تحويلها مع وجود فاصل زمني ولا يشترط أن يكونوا علي دراية كافية بالموسيقى بل يكفي أن يكونوا علي قدر بسيط من المعرفة بها. ويرى Tafforeau [1] أن هذه الطائفة يجب أن تتمتع بالحماية القانونية باعتبارهم من قبيل فنانو الأداء بالمعنى الوارد في قوانين الملكية الفكرية نظراً لمساهمتهم في أداء مصنف موسيقي.

علي أننا لا نرى ما يبرر تمتع مهندس الصوت أو فني الأصوات بصفة فنان الأداء لأن دوره لا يعدو أن يكون دور ماديا أو آلياً لا يتصف بالإبداع المقصود في مجال الأداء أو التمثيل المطلوب بالنسبة لنشاط فنان الأداء. و على هذا فإن هؤلاء يستفيدون فقط من الحماية الواردة في قانون العمل. ويؤيدنا في ذلك أن المشرع سواء في مصر أو فرنسا لم ينص علي اعتبار هؤلاء الأشخاص من قبيل فنانو الأداء ولو أراد المشرع غير ذلك لنص عليه صراحة.

---

1) Thèse, précitée, p. 459.

المطلب الخامس

فنان الأداء وعارضو الأزياء

من المعلوم أن فكرة التمثيل أو الإبداع هي التي تمثل المعيار المميز بين الفنان وعارض الأزياء [١]. ويعني ما سبق أن دور فنان الأداء لا يقتصر فقط علي استخدام صورته بل يشارك بصوته وصورته وقدراته الفنية الإبداعية في أداء أو تمثيل مصنف معين. أما عارض الأزياء فإن دوره لا يتعلق بأداء مصنف بل يرتبط باستخدام صورته لأجل الدعاية لموديلات معينة من الملابس. ولا يختلف الأمر حتى ولو كان فنان الأداء يؤدي دور في فيلم إعلاني أو دعائي إذ لا يقتصر دوره أيضاً علي مجرد استخدام صورته وبالتالي فهو لا يعتبر عندئذ عارضاً للأزياء حتى ولو كان الإعلان خاصاً بالملابس[٢].

---

(1) CA Paris, 21 juin 1995, RJS 1995, n. 448, p. 297.

2) CE 17 mars 1997, D. 1997, p. 467, concl. Mougue ; CE 23 fév. 1998, JCP. Ed. G. – 1998 ; n. 14 ; p. 544.

وقد ميزت اتفاقية روما لسنة ١٩٦١ بين فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى حيث وضعت المادة ١٩ [١] من هذه الاتفاقية حماية فنان الأداء في وضع أدني بالنسبة للحماية المقررة لبعض أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى وخاصة منتجو الفونوجرام حيث اعترفت لهم المادة ١٠ من هذه الاتفاقية بحق استئثاري وبقرينة التنازل (٢). و تقضي المادة العاشرة سالفة الذكر بأن " لمنتجي التسجيلات الصوتية الحق في إجازة أو حظر الاستنساخ المباشر أو غير المباشر لتسجيلاتهم"

---

١) تنص هذه المادة (١٩) على أنه " استثناء من أية أحكام أخري في هذه الوثيقة يوقف تطبيق المادة السابقة بمجرد موافقة فنان الأداء على ادارج أدائه في تثبيت بصري أو سمعي بصري " وجدير بالذكر أن الماد ة السابقة من ذات الاتفاقية تنص على أنه " يجب أن تسمح الحماية المنصوص عليها في هذه الاتفاقية بإمكانية منع :

أ – إذاعة أدائهم أو نقله إلي الجمهور دون موافقتهم إلا إذا كان الأداء التي تعمل في الإذاعة أو النقل إلي الجمهور هو نفسه أداء أذيع في السابق أو جري بالاستناد إلي تثبيت

ب– تثبيت أدائهم غير المثبت على دعامة مادية دون موافقتهم

جـ– استنساخ أي تثبيت لأدائهم دون موافقتهم

١– إذا أجري التثبيت الأصلي نفسه دون موافقتهم

٢– إذا أجري الاستنساخ لأغراض تختلف عن الأغراض التي وافقوا عليها لأغراض تختلف عن الأغراض المشار اليها في تلك الأحكام ...."

٢) V.Goudoux, Thèse, précitée , p. 215.

المطلب الثالث

فنان الأداء والمخرج

إذا كان دور فنان الأداء لازماً لنقل المصنف واتاحته للجمهور فإن هناك دوراً آخر لا يقل عنه أهمية في هذا الصدد ألا وهو دور المخرج. فهذا الأخير هو الذي يقوم بتوجيه فنان الأداء ويعمل على التنسيق بين الفنانين المشاركين في العمل الفني حتى يخرج بشكل متناغم وغير متعارض. وقد يجمع ذات الشخص بين صفة مؤلف السيناريو والمخرج والممثل وفي هذه الحالة يتمتع بحماية مستقلة لكل صفة من هذه الصفات. وعلى أية حال فإن المخرج وفقا للمجري العادي للأمور يكون مستقلاً عن فنان الأداء.

و قد يساهم المخرج في إنجاز مصنف سينمائي ويطلق عليه عندئذ المخرج السينمائي Le réalisateur وقد يساهم في إنجاز عمل مسرحي أو أوبرالي أو حفل غنائي و يسمى عندئذ بالمخرج المسرحي le metteur en scène. و يعتبر المخرج من قبيل فنانو العروض artistes de spectacle في ضوء قانون العمل حيث يعد مبدعاً بالمعنى الواسع للإبداع. فهو مبدع حيث يقوم بالعمل على

يتمتع فنان الأداء – بعكس باقى أصحاب الحقوق المجاورة – بحق أدبى نظراً لكون ما يؤديه يمثل إبداعاً مبتكراً ويبرز شخصيته الأدبية والفنية التى يعد الأداء أو التمثيل انعكاساً لها. ولعل انفراد فنان الأداء بالتمتع بالحق الأدبى متميزاً بذلك عن غيره من أصحاب الحقوق المجاورة يرجع إلى تمتعه بصفة الشخص الطبيعى فى حين يكون باقى أصحاب الحقوق المجاورة عادة فى صورة شخص معنوى. والمعروف أن الشخص المعنوى لا يتمتع – كقاعدة عامة – بالحق الأدبى بل يقتصر التمتع به على الشخص الطبيعى(١). وبجانب ذلك فإن تمتع فنان الأداء وحده بالحق الأدبى يرجع كما ذكرنا للطابع الإبداعى لعمله فى حين يتمثل عمل أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى فى عمل تقنى.

ويضيف بعض الفقه أيضاً أن الحق الأدبى لفنان الأداء يعد أحد تطبيقات حقوق الشخصية التى ترتبط بالإنسان وتجد تبريرها بالنسبة للمؤلف وفنان الأداء فى خصوصية عملهم وتمتعه بالطابع الخلاق والإبداعى (٢).

---

(1) P. Taffareau, thèse précite, n. 426, pp. 376, 377.

(2) P. Taffareau, thèse, précite n. 427, p. 378.
H. Desbois, Le droit d'auteur en france, op. cit., n. 381, p. 470.

ويعتبر قانون ٣ يوليو لسنة ١٩٨٥([1]) هو أول تشريع فرنسى ينظم الحق الأدبى لفنان الأداء ثم تلاه قانون الملكية الفكرية الحالى الذى تبنى أحكامه فى هذا الصدد ([2]). وفى مصر فإن أول قانون وضع تنظيماً للحقوق الأدبية لفنان الأداء هو قانون الملكية الفكرية الحالى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ حيث نصت المادة ١٥٥ منه على أن «يتمتع فنانو الأداء وخلفهم العام بحق أدبى أبدى لا يقبل التنازل عنه أو التقادم يخولهم ما يلى :

١- الحق فى نسبة الأداء الحى أو المسجل إلى فنانى الأداء، على النحو الذى أبدعوه عليه.

٢- الحق فى منع أى تغيير أو تحريف أو تشويه فى أدائهم وتباشر الوزارة المختصة هذا الحق الأدبى فى حالة عدم وجود وارث أو موصى له أو بعد انقضاء مدة حماية الحقوق المالية المنصوص عليها فى هذا القانون».

([1]) أنظر المادة ١٧ والمادة ١٨ من هذا القانون.

([2]) أصبحت المادة ١٧ من قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ هى المادة L. 212-2 من قانون الملكية الفكرية الحالى فى حين أصبحت المادة ١٨ من القانون السابق هى المادة L. 212-3 من ذات قانون.

والواقع أن القضاء كان له السبق فى مجال حماية وإقرار الحق الأدبى لفنان الأداء. وقد حاول القضاء الفرنسى حماية الحق الأدبى لفنان الأداء فى مرحلة غياب التشريع الذى ينظمه على أن الأمر لم يستقر فيه بسهولة حيث ذهبت بعض الأحكام فى البداية إلى إنكار هذا الحق ([1]). على أن غالبية أحكام القضاء قد أقرت حق فنان الأداء فى التمتع بسلطات الحق الأدبى. وقد أسست بعض الأحكام السابقة على قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ الحق الأدبى لفنان الأداء على أساس أنه من حقوقه الشخصية ([2]).

وإذا كانت هذه الأحكام لم تستخدم مصطلح الحق الأدبى لفنان الأداء صراحة إلا أنها قد أقرت به من حيث المضمون حيث اعترفت له بحق ممارسة كافة مكنات أو سلطات الحق الأدبى.

وتطبيقاً لذلك فإن محكمة السين المدنية ([3]) فى حكمها الصادر فى ١٩٣٧/٤/٢٣ قد اعترفت لفنان الأداء بحقه فى عدم المساس

([1]) T. civ. Seine, 23 juillet 1952: G.P. 1953-I- p. 520;
T. civ. Seine, 9 novembre 1937: G.P. 1938-I- p. 320;
CA Paris, 24 décembre 1940: J.C.P. 1941, éd. G. II, 1649, obs. H. Desbois.

([2]) T. com. Seine, 19 décembre 1896: D. 1898, p. 509;
T. civ. Seine, 6 mars 1903; G.P. 1053-I- p. 468;
CA Paris, 1ère février 1905: S. 1907-I- p. 113.

([3]) T. civ. Seine, 23 avril 1937: S. 1938, p. 57, note Toulemon.

بالأداء وفى نزاهة أو كمال هذا الأداء Integrité. وقد ماثلت المحكمة بين الأداء أو التمثيل من ناحية وبين المصنف من ناحية أخرى. ويمكن استخلاص حق فنان الأداء فى إتاحة المصنف للجمهور أو الكشف عنه من خلال حكم محكمة استئناف باريس الصادر فى ١٩٥٧/٢/١٣([1]) حيث قررت المحكمة أن فنان الأداء هو وحدة الذى يستطيع تحديد أسلوب ووقت الكشف عن الأداء. ومن جانبها فإن محكمة النقض الفرنسية قد قررت فى حكمها الصادر فى ١٩٦٤/١/١٤ ([2]) أن من حق فنان الأداء التمتع بالحق الأدبى إلا أنها قد اعتبرت الأداء أو التمثيل مصنفاً. وبغض النظر عن مدى دقة هذا التكييف الذى أضفته المحكمة على الأداء فإنها قصدت من ذلك التوصل إلى الاعتراف لفنان الأداء بالحق الأدبى أسوة بالمؤلف.

وبصدور قانون ٣ يوليو الذى نظم صراحة الحق الأدبى لفنان الأداء (م/١٧، ١٨) أصبح من الميسور على القضاء حماية هذا

([1]) CA Paris, 13 février 1957: J.C.P. 1957, éd. G., II, 9838, concl. R. Lindon.

وقد قررت المحكمة فى هذا الصدد :

«Celui qui en jouit est seul juge des moyens et de l'époque de son exploitation».

([2]) Cass. 1ère civ. 4 janvier 1964: D. 1964, p. 231.

الحق وقد صدرت عدة أحكام تالية على هذا القانون منها على سبيل المثال حكم محكمة استئناف باريس الصادر فى ١٩٨٩/١٢/١٩([1]).

ويذهب بعض الفقه ([2]) إلى أن الحق الأدبى لفنان الأداء ليس سوى مسمى جديد يطلق على حق ثابت لفنان الأداء منذ زمن بعيد وهذا الحق يتمثل فى احترام موهبة الفنان واعتباره وشهرته.

وتجدر الإشارة إلى أنه وإن كان القضاء الفرنسى قد اعتمد على فكرة الحقوق الشخصية ليكفل حماية قانونية للحق الأدبى لفنان الأداء فى المرحلة السابقة على تنظيمه تشريعياً فإن هذه الفكرة لاتزال تحظى بأهمية حتى بعد تدخل المشرع بتنظيم هذا الحق حيث تقوم بتكملة النصوص التشريعية خاصة فى الحالات التى لا يتعلق فيها الاعتداء بالأداء أو التمثيل ذاته بل بحق فنان الأداء فى صورته أو تعرض الاعتداء لشخص فنان الأداء ذاته ([3]).

---

(1) CA. Paris, 19 décembre 1989: D. 1991, somm. comm., p.100, obs. C. Colombet.

(2) R. Lindon, note sous TGI Paris, 20 avril 1977: D.S. 1977, p.610.

(3) Ch. Debbasch et autres, op. cit, p. 289;
CA Paris, 18 décembre 1989: D 1991, somm. comm. p.100, obs. C. Colombet;
CA Paris,, 11 mai 1994: D. 1995, p. 125, note JH. Ravanas.

وبعد أن تبين لنا تمتع فنان الأداء بالحق الأدبى سواء من جانب القضاء أو الفقه أو التشريع فإننا نرى تقسيم هذا الفصل إلى المبحثين التاليين :

المبحث الأول : خصائص الحق الأدبى لفنان الأداء.

المبحث الأول : سلطات الحق الأدبى لفنان الأداء.

المبحث الأول

خصائص الحق اللأدبى لفنان الأداء

يتصف الحق الأدبى لفنان الأداء بذات الصفات التى يتسم بها الحق الأدبى للمؤلف نظراً لاتفاقهما فى العلة التى تتمثل فى أن الأداء أو التمثيل المصنف جميعها تعد انعكاساً أو مرآة لشخصية المؤلف أو فنان الأداء ووسيلة التعبير عن آرائه وأفكاره ومعتقداته ومواهبه أو ملكاته. ويترتب على ما سبق أن الحق الأدبى لفنان الأداء يرتبط بكيانه وبكيان الأداء ويمكنه من الدفاع عنهما أى عن شخصه وعن الأداء([1]).

والواقع أن الخصائص التى يتمتع بها الحق الأدبى لفنان الأداء للمؤلف تمثل فى ذات الوقت ضرورات لازمة لكى يتمكن هذا الحق من تأدية وظيفته وتحقيق الحماية الفاعلة لصاحبه. ويعنى ذلك أنه لكى يحقق الحق الأدبى أهدافه ويؤدى وظائفه فإنه يلزم أن يكون غير قابل للتصرف أو التقادم نظراً لكونه لصيق بشخص فنان الأداء. على أن بعض التشريعات تجعل الحق الأدبى لفنان الأداء مؤقتاً وليس أبدياً. ومثال ذلك القانون الأسبانى([2]) الذى يقرر انتقال الحق الأدبى لفنان الأداء إلى ورثته أو ذوى الشأن لمدة ٢٠

([1]) د. محمد السعيد رشدى: حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف، دراسة فى القانون المقارن، مجلة الحقوق، السنة ٢٢، العدد٢، يونيو ١٩٩٨، ص٦٦٣.

([2]) راجع المادة ١١٣ من المرسوم بقانون رقم ١ لسنة ١٩٩٦ الخاص بالملكية الفكرية.

سنة فى حين يقرر القانون النمساوى أن الحق الأدبى لفنان الأداء يتمتع بالحماية طيلة حياة المؤلف بالإضافة إلى ٥٠ سنة فقط بعد وفاته تماما كالحق المالى. أما القانون البرتغالى فإنه يجعل مدة حماية الحق الأدبى هى مدة حياة فنان الأداء بالإضافة إلى ٤٠ سنة بعد وفاته فقط([1]). وسوف نبين من خلال المطالب التالية خصائص الحق الأدبى لفنان الأداء.

([1]) C. Colombet, Grands principes ..., op. cit, p. 127.

المطلب الأول

أبدية الحق الأدبى لفنان الأداء

لم يتعرض قانون الملكية الفكرية الفرنسى صراحة لكون الحق الأدبى لفنان الأداء حقاً أبدياً على خلاف ما فعل بشأن الحق الأدبى للمؤلف.

ولم تتضح هذه الخاصية بصفة قاطعة من خلال سياق الفقرة الأولى من المادة L.212-2 وهو ما أثار تساؤلاً فى الفقه الفرنسى([1]).

ويقصد بأبدية الحق الأدبى أن يبقى هذا الحق مستفيداً من الحماية القانونية حتى بعد وفاة صاحبه ولمدة غير محددة على عكس ما يحدث بالنسبة للحق المالى. ولا شك أن غموض موقف المشرع الفرنسى فى هذا الشأن يدعو للاعتقاد بأن الحق الأدبى لفنان الأداء هو حق مؤقت تنتهى حمايته القانونية بعد وفاة صاحبه بمدة معينة. وما يزيد الأمر صعوبة أن المشرع الفرنسى لم ينظم

([1]) راجع فى ذلك :

X. Daverat , J. Cl., précité, p. 12, n. 67

الأحكام القانونية للأداء الذى لم يتم التعرف على صاحبه -Post mortem وبالتالى فإن هناك أموراً نظمها المشرع الفرنسى بالنسبة لحق المؤلف ولم يتناولها بالتنظيم بالنسبة لفنانو الأداء.

ولا شك أن القول بتأقيت الحق الأدبى لفنان الأداء يجعل اسم فنان الأداء وإبداعه مطمعاً للقراصنة وهدفاً للاعتداء. وينتج عن ذلك أن الورثة لن يكون فى مقدورهم حماية أداء أو تمثيل مورثهم. وكل ما يمكنهم عمله فى هذه الحاله هو رفع دعوى وفقاً لأحكام الفقرة الثالثة من المادة L.212-2 وذلك لحماية ذكرى المتوفى أو الأداء. والواقع أن المنطق السابق يعنى تقسيم الحق الأدبى لفنان الأداء إلى قسمين : الأول يتعلق بالحق فى احترام الاسم والصفة والأداء وهذا القسم يتسم بالأبدية والاستمرار ولا يقبل التقادم أو التصرف فيه وفقاً لأحكام الفقرة الثانية من المادة L. 212-2، أما القسم الثانى فيتعلق بالحقوق التى يتمتع بها الورثة فى حالة وفاة فنان الأداء وهى تقترب من الحقوق الشخصية فى بعض النواحى وأهمها ما يتعلق بحماية ذكرى المتوفى La mémoir du dufant وهذا القسم من الحقوق الأدبية يفقد أهم سمات الحق الأدبى وهى صفة الأبدية. ولا شك أن هذا التقسيم لعناصر أو مكنات الحق الأدبى ليس دقيقاً على إطلاقه لأن ذات القانون وذات المادة ينظمان هذا الحق. ولا شك أن عبارة أن الحق الأدبى لا يقبل الانتقال Il

مدة ٣٠ عاماً على الاعتداء رغم عدم رفعها. وقد أكدت بعض الأحكام القضائية الفرنسية على ذلك حيث ذهبت محكمة استئناف باريس ([1]) فى أحكام عديدة إلى أن دعوى حماية الحق الأدبى ودفع الاعتداء عنه لا تسقط بالتقادم شأنها شأن الحق ذاته.

ولا شك أن هذا الاتجاه له وجاهته ويتفق مع المنطق ويحقق الحماية الحقيقية للمصالح الأدبية للمؤلف. فالحق بلا دعوى تحميه لايتمتع بحماية فاعله كما أن الدعوى بدون حق تحميه تكون بلا محل.

ومن جانبنا فإننا نرى أن نص المادة L.212-2 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى وإن كان لم يشير صراحة للصفة الأبدية الحق الأدبى لفنان الأداء فإن صياغة النص لا تنفى وجود هذه الصفة أيضاً([2]). فالنص على أن هذا الحق لا يقبل التصرف

([1]) CA Paris, 20 avril 1989: RIDA janvier 1990, p. 317;
CA Paris, 13 novembre 1996: D. 1997, somm. comm, p.195, obs. C. Colombet.

([2]) تنص هذه المادة على أن :

"L'artiste- interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation ce droit inaliéniable et imprescriptible est attaché à sa personne.

Il est transmissible à ses héritiers pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du duffant".

ولايسقط بالتقادم (al.2) يؤدى بالضرورة إلى التسليم بالطابع الأبدى لهذا الحق ولا يغير من ذلك أنه متصل بشخص فنان الأداء أو أن الفقرة الأخيرة قد بررت انتقال هذا الحق إلى الورثة بحماية الأداء وحماية ذكرى فنان الأداء المتوفى. فهذا التسبيب يعد نوعاً من التفصيل والإسهاب الذى يبين الهدف المنطقى لانتقال هذا الحق إلى الورثة.

ومن جانبه فإن قانون الملكية الفكرية المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ كان أكثر وضوحاً فى شأن هذه الخاصية من خصائص الحق الأدبى لفنان الأداء حيث نصت الفقرة الأولى من المادة ١٥٥ منه على أن هذا الحق « .... أبدى لا يقبل التنازل عنه أو التقادم ..».

وهكذا فإن صراحة هذا النص قد أجابت عن التساؤل الذى أثير فى الفقه الفرنسى بشأن هذه الصفة وبالتالى فلا خلاف فى القانون المصرى على كون الحق الأدبى لفنان الأداء هو حق أبدى يبقى حتى بعد وفاة الفنان وانقضاء حقه المالى.

المطلب الثانى

مدى قابلية الحق الأدبى للانتقال إلي الورثة

يتعلق هذا المطلب بالإجابة على التساؤل الخاص بمدى إمكانية انتقال الحق الأدبى لفنان الأداء إلى ورثته أو إلى من يوصى له فنان الأداء بذلك. ويتجه بعض الفقه فى هذا الصدد (1) إلى ضرورة التمييز بين الحق الأدبى للمؤلف والحق الأدبى لفنان الأداء. ويرى هذا الجانب أن الحق الأدبى لفنان الأداء ينتقل فقط إلى الورثة دون الموصى لهم وذلك على خلاف الحال بالنسبة للمؤلف. والواقع أن هذا الفقه له وجاهته ومبرره حيث أن الحكمة من السماح للمؤلف بنقل حقه إلى الموصى له هو أن ورثة هذا المؤلف قد لا تكون لديهم الخبرة أو القدرة على حماية هذا الحق بعد وفاة المؤلف. على أن الأمر يختلف بشأن فنان الأداء حيث يختلط الأداء أو التمثيل عادة بعمل آخرون حتى يخرج العمل الفنى فى صورته النهائية الصالحة للاتاحة للجمهور. وقد أثار هذا التمييز بين الحق الأدبى لفنان الأداء والحق الأدبى للمؤلف خلافاً فى الفقه.

---

(1) X. Daverat, J- Cl. précitee, n. 65, p. 12.

وقد انفرد الفقيه Daniel Bécourt ([1]) بتفسير خاص فى هذا الشأن حيث يذهب إلى أن المادة L.211-1 من قانون الملكية الفكرية قد وضعت مبدأ عام مستقل عن ذلك الذى وضعته المادة L. 211-1 ومن هنا فإن السلطة القضائية يمكنها بناء على طلب كل ذى مصلحة فى الدعوى أو على طلب وزارة الثقافة فى حالة غياب أصحاب المصلحة فى الدعوى أن تقرر الإجراءات اللازمة لحماية الحق الأدبى لفنان الأداء ضد أى اعتداء.

ولا شك أن تعليق Bécourt كان ينصب على فقرتان فى المادة ١٥ من ٣ يوليو ١٩٨٥ وهو ما يعنى أنه لا يمكن القول بأن هذا الحق يرد عليه التقادم إذ يؤدى ذلك لسقوطه وجعله مطمعاً للقراصنة فى حالة غياب ذوى الشأن دون أن يكون هناك رادعاً لهم ودون أن تكون هناك وسيلة لهذا الردع. وإذا كان قانون الملكية الفكرية الفرنسى لم يقرر صراحة كون حق فنان الأداء الأدبى يتمتع بصفة التأبيد من عدمه فإنه كان صريحاً وواضحاً فى النص على جواز انتقاله للورثة وقد برر ذلك فى الفقرة الثالثة من المادة L.212-2 بحماية الأداء ذاته وحماية ذكرى المتوفى حيث نصت هذه الفقرة فى عجزها على أن انتقال هذا الحق يكون :

([1]) D. Bécourt, op. cit., n. 63

«Pour la protection de l'interpretation et de la mémoire du duffant».

وهكذا فإن الحق الأدبى لفنان الأداء ينتقل بالوفاة ([1]) تماماً كما هو الشأن بالنسبة للحق الأدبى للمؤلف ([2]).

وفيما يتعلق بموقف المشرع المصرى فى هذا الشأن فإن المادة ١٥٥ من القانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ قد قررت فى فقرتها الأولى أنه «يتمتع فنانو الأداء وخلفهم العام بحق أدبى أبدى لا يقبل التنازل عنه أو التقادم ...».

وعلى هذا فإن النص على تمتع الخلف العام لفنان الأداء بالحق الأدبى يعنى أن هذا الحق ينتقل إليهم.

([1]) Transmissible à causs de mort.

([2]) A. Françon, Cours de la propriété littéraire et artistique et indistruelle, Cujas 1993, p. 243; A. Bertrand, Droit d'auteur et droits voisins, Dalloz 1999, n. 412, p. 237.

المبحث الثانى

سلطات الحق الأدبى لفنان الأداء

للتعرف على السلطات التى يمنحها الحق اللأدبى لفنان الأداء فإننا نرى تقسيم هذا المبحث للمطالب التالية :

المطلب الأول : مدى تمتع فنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر.

المطلب الثانى : مدى تمتع فنان الأداء بحق السحب والندم.

المطلب الثالث : الحق فى احترام الإسم والصفة.

المطلب الرابع : الحق فى احترام الأداء.

المطلب الخامس : الحقوق المرتبطة بالحق الأدبى لفنان الأداء.

المطلب الأول

مدى تمتع فنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر

الأصل أنه يترتب على تمتع فنان الأداء بالحق الأدبى تمتعه بحق تقرير نشر أو إتاحة الأداء للجمهور بجانب المكنات الأخرى التى يتيحها الحق الأدبى لمن يتمتع به. وإذا كان الفقه يتفق على عدم تمتع فنان الأداء بحق السحب والندم Droit de rétrait et de فإن الأمر يختلف بشأن مدى تمتع فنان الأداء بحق تقرير النشر أو الإتاحة. وسنحاول فيما يلى بيان موقف الفقه والقضاء والتشريع فى هذا الشأن.

الفرع الأول

- موقف القضاء

فى المرحلة السابقة على صدور قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ لعب القضاء الفرنسى دوراً هاماً لا يمكن إغفاله أو إنكاره بصدد حماية حقوق فنان الأداء لاسيما الحق الأدبى. ولا نبالغ حين نقرر أن بعض نصوص قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ لم تكن سوى ترديد لعبارات القضاء([1]). وقد تبنى قانون الملكية الفكرية الحالى ذات النصوص بما يعنى أن القضاء الفرنسى كان رائداً وهادياً للمشرع بشأن حقوق فنان الأداء. وإذا كان القضاء فى هذه المرحلة قد اعترف بحق فنان الأداء فى حظر استخدام أدائه بدون إذنه([2]). فإن التساؤل الخاص بمدى تمتع فنان الأداء بحق تقرير النشر يظل قائماً وبمعنى آخر هل الاعتراف لفنان الأداء بإمكانية منع استخدام أدائه فى مجالات لم يصرح بها كتابة يمثل اعترافاً له بحق الإتاحة أو تقرير النشر. ومما تجدر الإشارة إليه فى هذا الصدد أن محكمة نانتير فى حكمها

([1]) راجع فى ذلك :

X. Davetat, J. Cl., précité, p. , n.

([2]) لعل أهم الأحكام الصادرة فى هذا الشأن: حكم محكمة النقض الفرنسية فى ١٩٦٤/١/٤ وحكم محكمة نانتير فى ١٩٧٧/١٠/٢٥.

الصادر فى ١٩٧٧/١٠/٢٥ قد أشارت إلى ما يسمى بحق الاعتراض Le droit de s'opposer ولم تتحدث صراحة عن حق تقرير النشر Le droit de divulgation.

وقد أسهمت محكمة استئناف باريس بجهد بارز بأحكام عديدة فى هذا الصدد ويمكننا أن نشير على سبيل المثال لحكمها الصادر فى ١٩٨٩/١٢/١٨(١)، وكذا حكمها الصادر فى ١٩٨٩/١٢/١٩(٢).

ومن مجمل ما أصدرته هذه المحكمة من أحكام نستطيع أن نستخلص أنها تعترف لفنان الأداء بحق تقرير النشر وترى هذه المحكمة أن فنان الأداء إذا سمح ببث فيلماً سينمائياً لمدة معينة فإن هذا لا يعنى إمكانية تجاوز المدة المحددة فى الإذن وبث الفيلم لمدة أطول من المتفق عليه.

وقد أكدت ذات المحكمة فى دعوى أخرى على أن الإذن الصادر من فنان الأداء والذى يقضى ببث الأداء لا يعنى إذناً

---

(1) CA Paris, 4 ch., 18 déc. 1989: D. 1991, somm., p. 100, obs. C.Colombet.

(2) CA Paris, 19 déc. 1989: RIDA 1990, n. 143, p. 215.

بنسخه أو إتاحته للجمهور ([1]). وتضيف ذات المحكمة فى حكم آخر([2]) أن التصريح بإذاعة برنامج معين على إحدى المحطات لا يجيز إعادة بثه على محطة أخرى دون إذن كتابى من فنان الأداء إذ يلزم الحصول على هذا الإذن قبل البث الثانى بالإضافة إلى أداء مقابل مالى إضافى بمناسبة هذا البث الثانى. وحرى بالذكر أن هيئة الإذاعة قد استندت لتبرير البث الثانى إلى قرينة التنازل عن الحقوق لصالح منتج المصنفات السمعية البصرية ([3]).

وفى حكم آخر قررت محكمة استئناف باريس ([4]) أن الإذن بنقل المصنف للجمهور يجب أن يصدر من فنان الأداء ذاته وذلك أسوة بما هو متبع بشأن الإذن الصادر من المؤلف (L.121-2).

([1]) CA Pairs, 2 avril 1993, precité.

([2]) CA Paris, 16 jullet, 1992, precité.

([3]) جدير بالذكر أن هذه الدعوى كانت تتعلق بشريط فيديو حول الحياة الباريسية La vie patisienne تم بثه على إحدى المحطات ثم أعيد بثه على محطة أخرى بدون إذن من فنان الأداء. أنظر فى نفس المعنى:
CA Paris, 15 jullet 1990: RIDA, 1990, n. 147, p. 315, E. Dertieux: Droit des artistes - interprètes mythe ou realité: Legipresse, 1991, n. 83, II, p. 55.

([4]) CA Paris, 16 juin 1993: D. 1994, p. 218, note B. Edelman.

وفى نفس المعنى :

وفيما يتعلق بممارسة حق تقرير النشر فإن بعض الأحكام حتى فى المرحلة السابقة على صدور قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ قد أقرت بحق فنان الأداء فى تقرير النشر كما أرست عدة مبادئ فى هذا الشأن. ولعل أهم هذه الأحكام هو الحكم الصادر فى دعوى (Maria Callas) (١) والتى تتلخص واقعاتها فى أن هذه المغنية قد سجلت على سبيل التجربة والاختبار لصوتها عدة تسجيلات فى مسرح الشانزليزيه إلا أن سكرتير عام المسرح قد قام بنشر بعض هذه التسجيلات لحسابه الخاص دون الرجوع إلى الفنانة ودون الحصول على إذن منها ورغم عدم رضاها عن هذه التسجيلات. وقد ترتب على قيام سكرتير المسرح بنشر هذه التسجيلات امتناع تلك الفنانة عن صعود المسرح حتى وفاتها فى ١٩٧٧/١٢/١٦. ومن خلال وقائع هذه الدعوى نجد أن هناك اعتداء على حق تقرير النشر وحق التثبت على دعامات ماديه وكذلك عدم احترام الحق فى الإذن.

Cass 1ère civ. 16 juillet 1992: D. 1993, p. 221, note X. Daverat.

(١) جدير بالذكر أن هناك دعاوى آخرى قررت فيها المحاكم الفرنسية ذات الحكم ومن أشهرها دعوى Fronciend ودعوى Carole Lure وكذلك دعوى Léon Zitrone. وانظر دعوى Maria Callas .

TGI Paris, 19 mai, 1982, précite.

وخلافاً للإتجاه السابق الذى يعترف لفنان الأداء بحق تقرير النشر أو إتاحة الأداء للجمهور فإن بعض الأحكام القضائية قد ذهبت إلى أن سلطات الحق الأدبى لفنان الأداء تقتصر على الحق فى الإسم والصفة فقط. وقد قررت محكمة استئناف باريس فى حكمها الصادر فى ١٩٩٣/٦/١٦ أن إدراج فيلم إعلانى ضمن شريط فيديو دون إذن فنان الأداء لا يمثل اعتداء على حقه الأدبى طالما لم يذكر اسم هذا الفنان على أغلفة الشريط أو دعاماته المادية. وقد استندت المحكمة أيضاً إلى أن هذا الفعل الذى لم يأذن به المؤدى لم يؤدى إلى تشويه الأداء.

والواقع أن هذا الحكم قد جانبه الصواب إذ يخلط بين حق تقرير النشر وبين حق الإسم وحق احترام الأداء رغم أنها تمثل سلطات مستقله وقد تكون متعاقبة زمنياً إذ يكون حق الإتاحة أو تقرير النشر سابق زمنياً على حق احترام الاسم وحق احترام الأداء ذاته حيث لا يمكن بث الأداء أو إتاحته للجمهور إلا بعد الحصول على الإذن الكتابى بذلك من فنان الأداء إذ يعد هذا الإذن هو المظهر الخارجى لقرار إتاحة الأداء أو نشره.

والواقع أن الأحكام الصادرة فى هذا الشأن لم تقدم موقفاً جازماً وواضحاً بشأن الاعتراف بحق تقرير النشر خاصة بالنسبة

للأداء المستقبل. كما أن هذه الأحكام أسست حظر نشر بعض الصور أو الأصوات على أسس قانونية مختلفة منها ما يستند إلى نصوص العقد وأحكامه ومنها ما يعود لضرورة احترام النظام العام والآداب العامة وعدم مخالفتهما بينما يعود بعضها الآخر لضرورة احترام حقوق الشخصية وخاصة الحق فى الصورة وفى الصوت.

ويعتبر حكم محكمة باريس الصادر فى ١٩٨٢/٥/١٩ الصادر فى دعوى Maria Callas أوضح الأحكام وأقربها إلى الاعتراف لفنان الأداء بحق تقرير النشر حيث بينت المحكمة أن من حق فنان الأداء أن يمنع استخدام أدائه أو تمثيله كما أنه هو وحده الذى يستطيع تحديد وسائل ومواعيد استغلال أدائه. ومع تقديرنا لهذا الحكم فإنه يجب أن يفهم فى إطار احترام حقوق باقى المساهمين معه فى العمل المراد إتاحته للجمهور.

الفرع الثانـــى

موقف الفقه من تمتع فنان الأداء

بحق تقرير النشر

ينقسم الفقه في هذا الشأن إلى اتجاهين حيث يرى البعـض أنـه لا يمكن الاعتراف لفنان الأداء بهـذا الحـق علـى حيـن يـرى جـانب آخر عكس ذلك وبيان ذلك كما يلى :

أولاً: الاتجـاه الأول : يذهـب أنصـار هـذا الاتجـاه إلــى أنــه لايمكن الاعتراف لفنان الأداء بحق الاتاحـة أو تقريـر النشـر وذلـك لعدم النص عليـه صراحـة فـى المـادة L.212-2 مـن قـانون الملكيـة الفكرية فى الوقـت الـذى يحتـاج الاعـتراف لفنـان الأداء بمثـل هـذا الحق نصاً صريحاً. والواقع أنه يوجد فارق كبير بيـن مـا إذا كـانت المشكلة تنحصر فى عدم النص صراحة على هذا الحق وبين تمتـع فنان الأداء بهذا الحق من عدمـه استناداً لأسباب موضوعيـة تـبرر ذلك. نحن لا نرى من وجهـة نظـر أصحـاب هـذا الجـانب مـا يفيـد وجود أسباب موضوعية تبرر حرمان فنان الأداء من هذا الحـق[1] سوى قرينة التنازل.

---

[1] P. - Y. Gautier: op. cit., n. 95, p. 146.

ويضيف هذا الجانب الفقهى ([1]) أن الاعتراف لفنان الأداء بحق تقرير النشر أو حق إتاحة الأداء للجمهور يمثل وضعاً خطيراً إذ أن هذا الحق هو المدخل للأداء الذى يعد بدوره هو المدخل للمصنف وهو ما يهدد الحق الأدبى بل والمالى للمؤلف. ويرى هذا الجانب أيضاً أن من شأن إقرار هذا الحق لفنان الأداء أن يؤدى للتنازع بين مصالح وحقوق المؤلف مع مصالح وحقوق فنان الأداء([2]) وهو ما يقتضى ترجيح حقوق المؤلف بما يفضى بنا إلى القول بعدم تمتع فنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر.

ثانياً: الاتجاه الثانى: خلافاً للاتجاه السابق يرى جانب آخر من الفقه أنه إذا كان من المتفق عليه عدم تمتع فنان الأداء بحق السحب والندم فإن حق تقرير النشر يمكن استخلاصه ضمناً من خلال نص المادة L.212-3 ([3]) الذى يعترف لفنان الأداء بحق استغلال الأداء أو تثبيته([4]). وإذا قام فنان الأداء بالتعاقد على أن

([1]) أنظر فى مجال الأداء الموسيقى :

P. Tafforeau, Thèse précité, n. 427, p. 378, H. Desbois: Le droit d'auteur en France, 3 éd., Dalloz 1978, n. 381, p. 470.

([2]) ويجد هذا الترجيح مصدره فى نص المادة L.211-1 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى.

([3]) تنص هذه المادة على أنه « ....».

([4]) Ch. Debbash et autres, op. cit., n. 1953, p. 589; CA Paris, 18 déc. 1989: D. 1991, somm. comm. p. 100, obs.

يكون أدائه أو تمثيله داخلاً ضمن مصنف سمعى بصرى Oeuvre audiovisuelle فإن ممارسة هذا الحق تتم عن طريق المخرج أو المنتج وفقاً لقرينة التنازل ما لم يتفق على إعطاء هذا الحق لفنان الأداء.

والواقع أن سبب عدم الاعتراف لفنان الأداء بحق تقرير النشر يمكن أن يؤسس على أسباب عملية لا قانونية حيث أن فنان الأداء وأياً كانت أهمية عمله إنما يعمل عادة ضمن مجموعة كما فى الأفلام أو المسلسلات أو الحفلات الغنائية والمسرحيات وغير ذلك بما يفيد أن الأداء او التمثيل الذى قام به فنان الأداء لا يعدو أن يكون عنصراً من عناصر هذا العمل الفنى وبالتالى يكون من المستحيل عملاً إعطاء صاحب كل عنصر من عناصر العمل حق التصرف فيه بالكامل إذ يمثل ذلك إهداراً لحقوق باقى المشاركين معه. ولاشك أن الحل الأمثل فى مثل هذه الحالة هو إعطاء حق تقرير النشر لمن يمثل كل المشاركين فى العمل وهو المنتج وهو ما قرره المشرع بمقتضى قرينة التنازل. وعلى ذلك فإنه إذا انفرد فنان الأداء بالأداء أو التمثيل وقام بإنتاجه فإنه يتمتع بلا منازع

C. Colombet; CA Paris, 11 mai 1994: D. 1995, p. 185, note J. Ravanas; CA Paris, 11 juin 1993: D. 1994, p. 218, note B. Dedlman.

بالحق فى الإتاحة أو تقرير النشر على أن هذا الأمر قليل الحدوث عملاً.

ومن الفقه المؤيد لتمتع فنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر نجد P. Tafforeau (1) الذى يرى أنه وإن كان قانون الملكية الفكرية لم يقرر حق تقرير النشر بصورة قاطعة وصريحة فإنه يمكن استخلاص هذا الحق من خلال نص المادة L. 212-3 التى تتضمن فقرتها الأولى بصورة ضمنية عناصر حق تقرير النشر حين نصت على أن:

"Sont soumis à l'autorisation écrite de l'artiste - interprète la fixation de sa préstation, sa reproduction et sa communication au public; ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation ....".

فإذا كان حق تقرير النشر يتمثل فى التصرف الذى عن طريقه يتم الإعلان عن رغبة أو بالأحرى عن قرار فنان الأداء الخاص بإتاحة أدائه للجمهور سواء عن طريق وسيلة محددة أو

---

(1) Thèse précitée, n. 485, p. 421.

وانظر بالنسبة لارتباط الحق المالى للمؤلف بممارسة حق تقرير النشر:

A. et H. - J. Lucas: op. cit., n.320 et s . p. 306 et s.

بكافة الوسائل الممكنة فإن توصيل الأداء للجمهور هو المظهر المادى لاستخدام حق الإتاحة أو تقرير النشر ووضعه موضع التنفيذ. ولا شك أن القرار المعنوى أو الداخلى الذى يتخذه فنان الأداء بشأن الكشف عن الأداء أو التمثيل يسبق الفعل المادى اللازم لإتاحته للجمهور. وبمعنى آخر فإن ميلاد الحق المالى يظل مشروطاً ومرتبطاً بممارسة الحق الأدبى وقد يكون وصول المصنف للجمهور معاصراً أو لاحقاً على القرار النهائى بالإتاحة أو تقرير النشر أو سابقاً عليه كما لو أتاح المؤلف أو فنان الأداء المصنف أو الأداء للجمهور للتعرف على رد فعله حتى يتعرف على ما يلزم القيام به من تعديلات أو إضافات على أثر انطباع الجمهور خاصة فى مجال الرسم والموسيقى والغناء. ويعنى ذلك أن فنان الأداء يستخدم حقه فى تقرير النشر تحت شرط معين وهو رضاء الجمهور وحسن استقباله للأداء أو التمثيل أو المصنف الذى يتضمنه. وينتهى هذا الجانب الفقهى إلى أنه إذا كان من الممكن الفصل بوضوح بين قرار المؤلف الخاص بإتاحة مصنفه أو الكشف عنه وقراره بالاستغلال المالى له فإن الأمر لا يكون بذات البساطة فيما يتعلق بقرارات فنان الأداء بسبب طبيعة عمله وعدم انفراده بإنجاز المصنف.

ويرى بعض الفقه أن توقيع فنان الأداء على عقد الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل يتضمن فى طياته تفويضاً للمنتج وهو ما يسمى بقرينة التنازل خاصة فى المصنفات السمعية البصرية ([1]). وحرى بالذكر أن بعض فنانو الأداء قد نجحوا فى الالتفاف حول عدم الاعتراف لهم بحق تقرير النشر عن طريق استخدام حق احترام الاسم. ومفاد ذلك أن فنان الأداء يمكنه الاعتراض على بعض المشاهد أو الفقرات التى قام بتصويرها مثلاً قبل وصوله لمرحلة الشهرة والتى تتسم بالطابع الإباحى أو الجنسى. ولا شك أن عدم استجابة المنتج لمثل هذا الاعتراض يمثل تعسفاً غير مبرر([2]).

وقد ذهبت بعض الأحكام القضائية إلى عدم السماح لإحدى الممثلات بمنع نشر مشاهد معينة لها فى فيلم إباحى أو جنسى([3]).

([1]) راجع فى ذلك د/ محمد السعيد رشدى: المرجع السابق، ص٦٦٣.

([2]) د/ محمد السعيد رشدى : المقالة السابقة ، ص ٦٦٣.

- Cass. 1ére civ. 3 mars 1982: G.P. 1982-II- Pano. Juris p., p.249.

([3]) أنظر على سبيل المثال :

- TGI Pairs, réf., 8 mars 1986: D. 1987, somm., p. 367, obs. T. Hassler.

وفى مجال المصنفات الموسيقية يرى بعض الفقه (1) أن فنان الأداء لا يتمتع بشأنها بحق السحب والندم أو بحق تقرير النشر خاصة فى مجال الأداء الموسيقى بسبب طبيعة هذا الأداء إذ يترتب على الاعتراف لفنان الأداء بهذه الحقوق الإضرار بمصالح وحقوق مؤلف الشطر الموسيقى ومؤلف النص الأدبى إذ أن المصنف يمكن أن يسحب من التداول على غير إرادتهم.

---

(1) أنظر على سبيل المثال :

- P. Tafforeau, Thèse précitée, n. 427, p. 378; CA Paris, 6 nov. 1984: D. 1985, Jurisp., p. 187, note T. Hassler.

الفرع الثالث

طبيعة حق تقرير النشر أو الإتاحة

نحاول من خلال هذا الفرع بيان ما إذا كان حق تقرير النشر يعد من سلطات الحق الأدبى أم الحق المالى لفنان الأداء. ويرجع ذلك التساؤل إلى أن فنان الأداء يمكنه استخدام حق الإذن أو الترخيص Droit d'autorisation وفقاً للمادة L. 212-3 من قانون الملكية الفكرية وذلك لتحقيق ذات النتائج التى تنتج عن الاعتراف له بحق الإتاحة أو تقرير النشر.

والواقع أن ممارسة حق تقرير النشر أو إتاحة الأداء للجمهور من جانب فنان الأداء يشتمل على جوانب أدبية وأخرى مالية أى أنه حقاً مختلطاً. ويمكن تبرير ذلك القول على أساس أن فنان الأداء لن يرضى عن إتاحة الأداء أو التمثيل إلا إذا كان قانعاً من الناحية المالية وراضياً عن حالة المصنف التى سيصل بها إلى الجمهور([1]). وإذا كان المشرع قد أورد حق الإذن بالنسبة لفنان الأداء فى مادتين مستقلتين هما المادة L.212-2 و L. 212-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى كما أورد حق تقرير النشر بالنسبة

([1]) X. Daverat, J. Cl. , précité, n. 27, p. 6.

للمؤلف أو فنان الاداء فى نصوص اخرى إلا ان الرابطه بين السلطات أو المكنات ذات الطابع الأدبى ونظيرتها ذات الطابع المالى وثيقة ([1]). ولعل هذه الرابطة هى التى تبرر ربط المادة L.212-3 بين ممارسة حق تقرير النشر وحق الإذن بحيث يفيد ذات النص تمتع فنان الأداء بكلا الحقين.

ويجدر بنا أن نشير إلى أنه إذا كان حق المؤلف فى إتاحة مصنفه أو تقرير نشره يتم النظر إليه على أساس أنه من سلطات أو مكنات الحق الأدبى فإنه ينظر إلى حق الإذن أو التصريح الذى يتمتع به فنان الأداء على أنه من مكنات الحق المالى على أساس الطبيعة الغالبة له وهو ما لا يمنع اعتراف النص الذى يقرر حق الإذن بحق الإتاحة أو تقرير النشر أيضاً. ولا يعتبر ذلك القول جديداً على المشرع الفرنسى حيث كان قانون حق المؤلف السابق الصادر فى ١٩٥٧/٣/١١ يجمع الحقوق المالية والأدبية للمؤلف فى نص واحد.

([1]) X. Daverat, J. Cl. , précité, n. 27, p. 6.

الغصن الأول

أثر صياغة المادة (L. 212-3) على الاعتراف لفنان الأداء بحق تقرير النشر فى فرنسا

الواقع أن إثارة التساؤل حول مدى تمتع فنان الأداء بحق تقرير النشر أو حق الإتاحة يرجع إلى صياغة المادة L.212-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى الذى لم يسلك ذات النهج الذى سارت عليه النصوص التى تتعلق بحقوق المؤلف إذ أن هذه النصوص قد خصصت نصاً مستقلاً للحق المالى وآخر للحق الأدبى وهو ما لم يفعله المشرع بالنسبة لفنان الأداء. فعلى حين خصصت المادة L.121-2([1]) لتنظيم حق المؤلف فى إتاحة مصنفه أو تقرير نشره لم يفعل المشرع ذلك بالنسبة لفنان الأداء حيث عنيت المادة L.212-3 ببيان العمليات التى تخضع للإذن الكتابى من جانب فنان الأداء وذلك نظير مقابل مالى بصدد كل استعمال جديد للأداء أو التمثيل ([2]) ويجب أن نقرر أن جمع حق الإتاحة أو تقرير النشر وحق الإذن المرتبط بالاستغلال المالى للأداء أو التمثيل دون

([1]) تنص هذه المادة على أن :

"L'auteur seul a le droit de divulger son oeuvre".

([2]) X. Daverat , J. Cl., précité, n. 30, p. 7.

أن يستخدم المشرع لفظ حق تقرير النشر أو الإتاحة أو البث (divulgation) صراحة جعل من البحث فى خصائص وسلطات الحق الأدبى لفنان الأداء أمراً شاقاً. ولعل هذا هو ما حدا ببعض الفقه إلى الحديث عن حق التثبيت Droit de fixation ([1]) وليس حق الاتاحة.

ويبدو تأثير صياغة ومضمون المادة L.212-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى على الاعتراف بحق الإتاحة أو تقرير النشر من حيث أن هذه المادة قد تعرضت لبيان كيفية تحديد المقابل المالى لفنان الأداء وهو ما يبرر الاعتقاد بأن هذا النص يطغى عليه تنظيم الحق المالى لفنان الأداء. على أن استلزام الإذن الكتابى من فنان الأداء يضفى على هذا النص قدراً من الجانب الأدبى. والواقع أن الصياغة الحالية للنص تجعل من الإذن الكتابى الصادر من فنان الأداء مجرد إجراء شكلى لازم للاستغلال المالى للأداء أكثر من كونه مظهراً لحق الإتاحة أو حق تقرير النشر الذى يعد أحد سلطات الحق الأدبى. ولا شك أن هذا المنطق هو ما يتفق مع

([1]) أنظر على سبيل المثال :

A. et H.-J. Lucas, op. cit., p. 205 ets.

المعنى العام للتنظيم التشريعى الخاص بحقوق فنان الأداء وصياغة النصوص الخاصة بذلك ([1]).

ويذهب بعض الفقه ([2]) إلى أنه يمكن استخلاص حق تقرير النشر أو حق الإتاحة بصورة ضمنية من خلال نص المادة L. 212-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسي وينتهى أنصار هذا الجانب الفقهى إلى أن فنان الأداء يتمتع بسلطات أو مكنات تعادل تلك التى يتمتع بها المؤلف حتى وإن اختلفت المسميات أو تباين التنظيم التشريعى لحقوق كل منهما.

وعلى خلاف الاتجاه السابق يرى بعض الفقه أن حق فنان الأداء فى إتاحة أدائه أو تمثيله للجمهور أو تقرير نشره ليس حقاً مؤكداً حيث لم يعترف به المشرع صراحة ولو أراد المشرع أن يمنحه لفنان الأداء لنص على ذلك بصورة واضحة([3]).

والواقع أن نص المادة السابعة من اتفاقية روما لسنة ١٩٦١ شأنها شأن المادة L. 212-3 يكتنفها بعض الغموض بشأن بيانها

([1]) X. Daverat , J. Cl., précité, n. 31, p. 7.

([2]) أنظر على سبيل المثال :

R. Plaisant, J. Cl., précité, n. 54, Daniel Bécourt, op. cit., n. 63.

([3]) راجع فى ذلك :

X. Daverat , J. Cl., précité, n. 32, p. 7.

لمدى إمكانية تمتع فنان الأداء بحق تقرير النشر إذ تقرر المادة السابعة سالفة الذكر أن فنان الأداء يمكنه أن يضع العقبات فى سبيل نشر الأداء أو التمثيل إذا تم استغلاله أو تثبيته بدون إذنه. وهذا الذى تقرره تلك المادة يتعلق بالعراقيل التى يمكن أن يضعها فنان الأداء أمام الاستغلال المالى لتمثيله أو أدائه دون أن تتحدث صراحة عن إمكانية مبادرته منفرداً أو بالاتفاق مع ذوى الشأن بتقرير نشر الأداء أو إتاحته للجمهور.

وقد أدت تلك الصياغة التى انتهجتها اتفاقية روما إلى القول بأنها قد أغفلت الحق الأدبى لفنان الأداء وأن المادة L.212-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى أقرب لإقرار الحق الأدبى وأكثر ميلاً إليه من اتفاقية روما التى أهدرته تماماً (١). ويضيف هذا الجانب الفقهى أنه يجب البحث عن القاسم المشترك بين الحق الأدبى والحق فى الإذن والذى يمثل بدوره قاسماً مشتركاً بين حق فنان الأداء الأدبى وحقه المالى وتؤيد محكمة النقض الفرنسية ذلك الاتجاه فى بعض أحكامها (٢).

---

(1) X. Daverat , J. Cl., précité, n. 33, p. 7.

(2) X. Daverat , La Totemisation du droit moral, à propos d'un arrêt de la coure de cassation du 28 mai 1991, Petites Affiches, 14 fév.

والواقع أن حق تقرير النشر باعتباره الوجه الأدبى للحق فى الإذن يجد تطبيقه بوضوح حين نكون بصدد أداء يتم بصفة مجانية كما لو أدى مطرب أغنية فى مناسبة معينة أو كمقدمة لأحد المسلسلات على سبيل التبرع إذ فى هذه الحالة ينتفى عندئذ الجانب المالى لحق الإذن ويبقى جانبه الأدبى (١). وقد أكد القضاء الفرنسى فى هذا الشأن على أن الممثلة أو المطربة إذا قامت بتصوير عدة مشاهد كعارضة أزياء فإنه لا يجوز إدراج هذه المشاهد فى أحد الأفلام الإباحية بدون إذنها.

1993, p. 15; cass. civ., 28 mai 1991, D. 1993, p. 197, note J. Raymond.

(١) T. civ. seine, 9 nov. 1937, Le droit d'auteur, 1938, p. 107, فى نفس المعنى cass. civ., 1ère sect., 4 janv. 1964, D. 1964, p. 321, note ph. pluqette; Roberet Badenter, Le droit de l'artiste sur son intérpreation (L'arret Furtwaengler, J.C.P. 1964-I-1884; Paris 1ère ch., 2 juin 1947, G.P. 1947-II- p. 91.

الغصن الثانى

أثر قرينة التنازل على حق فنان الأداء

فى تقرير النشر

تبدو صعوبة الاعتراف لفنان الأداء بحق تقرير النشر من حيث أن عمله عادة يكون مشتركاً مع عدة أعمال أخرى كعمل المؤلف والمخرج والمنتج وباقى فنانوا الأداء كما لو تمثل الأداء فى أغنية فى حفل موسيقى أو مشاهد فى فيلم أو مسلسل أو مسرحية. وفى مثل هذه الأعمال لا يكون من العدل أن يستقل فنان الأداء بتحديد مصير الفيلم أو المسلسل مهدراً حقوق باقى المشاركين فى هذا العمل بصورة أو بأخرى ومن هنا تبرز أهمية قرينة التنازل([1]) التى نصت عليها المادة L.212-4 والتى تجد تطبيقها عند إبرام فنان الأداء لعقد المشاركة فى إنجاز مصنف سمعى بصرى oeuvre audiovisuelle. وبموجب هذه القرينة فإن توقيع فنان الأداء على العقد الخاص بإنجاز المصنف السمعى البصرى يعد فى ذات الوقت تنازلاً عن حقه فى الاستغلال المالى للمصنف لصالح المنتج. ولايعنى ذلك أن من حق المنتج استناداً إلى هذه القرينة أن يقوم باستغلال الأداء أو المصنف السمعى البصرى بصورة مطلقة بل

([1]) Présomption de cession.

عليه أن يحترم نطاق قرينة التنازل وحدودها بحيث يرجع إلى فنان الأداء فى كل مرة يترتب على استغلال المصنف فيها الخروج عن نطاق تلك القرينة. وقد أكدت محكمة باريس على ذلك فى عدة أحكام لها منها حكمها الصادر فى ١٩٨٩/١٢/١٨(١) حيث قررت أن إطالة مدة الفيلم لا يعتبر وسيلة جديدة للنشر بل يعد استعمالاً جديداً له. وفى تلك الدعوى كان العقد بين المنتج وفنان الأداء يقضى بأن تكون مدة عرض الفيلم ١١٣ دقيقة فى حين قام المنتج بعرضه لمدة ١٨٦ دقيقة. وقد انتهت المحكمة إلى أن ذلك يعد خروجاً عن نطاق قرينة التنازل أو بمعنى آخر تجاوزاً لنطاق الحق فى الإذن فى جانبه الأدبى (تقرير النشر)(٢).

---

(1) Paris, 18 déc. 1989, Précité .

(2) Tafforeau , Thèse précitée, p. 453.

الغصن الثالث

حق تقرير النشر والقوة الملزمة للعقد

أشرنا سلفاً إلى أن فنان الأداء يساهم مع غيره في إنجاز عمل متكامل بحيث لا يجدي إتاحة أو نشر عمل كل مشارك على حدة بل يجب أن يبث العمل كوحدة متكاملة. وقد سبق أن بينا أيضاً أنه ليس من المنطق أن نسمح لأحد فناني الأداء أن يعوق نشر المصنف مهدراً حقوق باقي أصحاب الحق على هذا المصنف. على أن التساؤل يمكن أن يثار بطريقة أخرى حول مدى جواز امتناع فنان الأداء عن إتمام عمله المتفق عليه استناداً لحقه في الإتاحة أو تقرير النشر. وبصيغة أخرى هل يمكن للمطرب أن يمتنع عن أداء الأغنية المتفق على إدراجها في فيلم معين بدعوى عدم ملائمة الديكور أو الملابس أو عدم اتفاق أسلوب المخرج مع تصور هذا المطرب الذهبي لأداء الفيلم؟

الواقع أن قانون الملكية الفكرية لم يقدم إجابة واضحة لمثل هذه التساؤلات بما يجعلنا نبحث عنها عن طريق القياس على أحكام حق المؤلف (1) مع تسليمنا بما بين كل منهما من تفاوت. وإذا كان

(1) P. Tafforeau, Thèse précité, n. 536, p. 460.

من حق المؤلف أن يمتنع عن تسليم المصنف إذا كان لم يصل بعد إلى الشكل الذى يرضيه أو كان من شأن نشر هذا المصنف بالشكل الراهن الإضرار بسمعة المؤلف الأدبية والتأثير سلباً على رصيده لدى الجمهور، فإننا إذا حاولنا أن نطبق ذات المفهوم والمنطق لصالح فنان الأداء فإنه سيضطر لدفع تعويض ينوء به كاهله وهو ما يجعل من حق تقرير النشر بالنسبة لفنان الأداء - خاصة الشباب - أمر مستحيل عملاً بحيث يصبح حتى مع التسليم به مجرد حق بلا مضمون أو تطبيق فعلى.

وإذا حاولنا بيان موقف فنان الأداء فى هذه الحالة فإننا يجب أن نسلم بأنه ليس من حقه التدخل فى عمل المخرج أو مهندس الإضاءة أو الديكور على أنه إذا قام أحد هؤلاء مثلاً بوضع فنان الأداء فى موقف يسئ لسمعته الأدبية من حيث الملابس أو الكلمات أو غير ذلك فإن لفنان الأداء أن يمتنع عن تنفيذ أدائه ولا يعد متعسفاً فى هذه الحالة؛ إذ لا يعقل إجباره على الإساءة لنفسه ولسمعته الفنية.

الغصن الرابع

حق فنان الأداء فى الرقابة على وسائل إتاحة أدائه للجمهور

نحاول من خلال هذا الغصن البحث عن مدى أحقية فنان الأداء فى أن يراقب وسائل نشر الأداء أو التمثيل سواء من حيث نوع الوسيلة أو مدة النشر أو أغلفة الدعامات المادية التى يتم تثبيت الأداء عليها كشرائط الكاسيت أو شرائط الفيديو أو اسطوانات الـ CD أو DVD أو غير ذلك من الدعامات. والواقع أن القضاء الفرنسى حتى فى المرحلة السابقة على صدور قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ وقانون الملكية الفكرية الحالي قد أقر بحق فنان الأداء فى الرقابة على وسائل إتاحة الأداء أو نشره للجمهور بحيث يمكنه الاعتراض على كل ما من شأنه الإساءة إليه. وتطبيقاً لذلك قضت محكمة باريس([1]) بأنه يحق للمغنية أن تعترض على نشر بعض أغنياتها فى شريط خاص بالأطفال إذا كانت أغلفة الشرائط مصممة وموجهة لجمهور الشباب([2]). ومن جانبنا نعتقد أن هناك فارق كبير

([1]) Paris 5 juillet 1978, RIDA, 1978 n. 98, p. 87.

([2]) كانت الدعوى تتعلق باعتراض المغنية على نشر أغنيتها بعنوان Egrillarde لأن أغلفة الشرائط (La pochette) لم تكن تتفق مع رغباتها.

بين حق تقرير النشر وحق مراقبة أسلوب أو وسيلة نشر الأداء: فالحق الأول يباشره فنان الأداء قبل البدء فى إجراءات وعمليات النشر أو الإتاحة. أما الحق الآخر، فإن فنان الأداء يمارسه فى المرحلة اللاحقة على ذلك والسابقة مباشرة على الخروج النهائى للأداء إلى الجمهور أى قبل أن تصل نسخ الأداء أو المصنف الذى يتضمنه للجمهور بصورة نهائية وفى شكلها الأخير. ومما سبق فإننا نعتقد أن الاعتراف لفنان الأداء بحق مراقبة أساليب ووسائل الإتاحة أو النشر لا يفيد فى حد ذاته الاعتراف لفنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر.

ويجب أيضاً ألا نخلط بين حق فنان الأداء فى الرقابة على وسائل النشر وأساليبه وبين حقه فى اختيار الأعمال وأسلوب أدائها. وقد قررت محكمة السين المدنية ([1]) بالنسبة لهذا الحق الأخير أن من حق فنان الأداء أن يظهر فى الأفلام والشخصيات التى يراها متناسبة مع قدراته الفنية ومصالحه المهنية.

([1]) T. civ., Seine, 19 fév. 1955, aff. Franciend, precitée.

وتجدر الإشارة إلى أن حق المؤدى أو الممثل فى الرقابة على أساليب أو وسائل الإتاحة أو النشر يراد به تمكينه من التأكد من عدم خروج المخرج أو المنتج على نطاق الحق فى الإذن وحدوده أو على الأقل عن نطاق قرينة التنازل.

المطلب الثانى

مدى تمتع فنان الأداء بحق السحب والندم

فى المرحلة السابقة على صدور قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ كانت بعض الأحكام القضائية ([1]) تعترف لفنان الأداء بحق السحب والندم وإن كان ذلك بشكل غير مباشر أحياناً. على أن قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ ومن بعده قانون الملكية الفكرية الفرنسى قد صمتا فى هذا الشأن. وقد سلك قانون الملكية الفكرية المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ ذات المسلك من حيث عدم النص على منح أو منع فنان الأداء حق السحب والندم.

وقد استنبط الفقه وبعض أحكام القضاء ([2]) من صمت المشرع وعدم إقراره صراحة لحق فنان الأداء فى السحب والندم أنه لا يتمتع بهذا الحق الذى يمثل حقاً غير مألوفاً فى النظرية العامة للالتزامات وبالتالى يحتاج الاعتراف به نصاً صريحاً يقرره ويحدد

([1]) انظر على سبيل المثال :

TGI Paris, 14 mai 1974, D. 1974, p. 766, note R. Lindon.

([2]) انظر على سبيل المثال :

TGI Paris, 7 mai 1986, D. 1987, somm. comm. p. 367, obs. T.Hassler.

CA Pairs, 6 nov. 1984, D. 1985, Jurisp., p. 187, note T. Hassler.

ضوابطه وهو ما حدث بشأن المؤلف حيث اعترف له المشرع بذلك الحق وأحاطه بالعديد من الضوابط والقيود التى تمنع المؤلف من التعسف فى استخدامه.

والواقع أن البحث فى شروط ممارسة المؤلف لحقه فى السحب والندم يؤدى بنا للقول بصعوبة الاعتراف به لفنان الأداء.

ويرى بعض الفقه ([1]) أن فنان الأداء يتمتع بحق أدبى قريب من ذلك الذى يتمتع به المؤلف ولا يتطابق معه ويبرز هذا التباين من حيث عدم تمتع فنان الأداء بحق السحب والندم. ونحن نعتقد أن عدم الاعتراف لفنان الأداء بهذا الحق لايرجع لاعتبارات قانونية بل يبرر على أسس عملية ومالية حيث لا يستطيع فنان الأداء دفع التعويض العادل فى حالة تقرير سحب الأداء أو تعديله وحتى فى الحالات النادرة التى يستطيع فيها فنان الأداء دفع هذا التعويض فإن هناك خطراً يرتبط بإمكانية تعسفه فى استخدام هذا الحق إضراراً بمصالح وحقوق باقى فنانو الأداء أو المنتج والمؤلف الذين ساهموا فى إنجاز المصنف السمعى البصرى الذى يتضمن الأداء أو التمثيل محل السحب أو الندم.

([1]) A. Bertrand , op. cit., n. 3. 512, p. 901.

وعلى ذلك فإنه يمكن السماح لفنان الأداء أن يعلن عن عدم رضاه عن الأداء أو التمثيل بوسيلة أو بأخرى بحيث لا يؤثر بشكل جسيم على توزيع الفيلم الذى شارك فيه مثلاً أو الشريط أو الألبوم الغنائى.

المطلب الثالث

الحق فى احترام الاسم والصفة

يتمتع فنان الأداء بحق مماثل لحق المؤلف فى احترام اسمه وصفته وهو ما يعنى ضرورة ذكر اسم فنان الأداء على دعامات المصنف الذى يتضمن الأداء أو التمثيل وكذا على أوراق الدعاية والإعلان الخاصة به أياً كان نوع الدعاية ووسيلتها. ولايكفى ذكر اسم فنان الأداء فقط بل يجب بيان صفته أيضاً كفنان أداء بحيث لا يترتب على إغفال ذكر تلك الصفة اللبس لدى الجمهور خاصة فى الوقت الحالى حيث أصبح الشخص الواحد يقوم بعدة أعمال كالتأليف والتمثيل والإخراج فى ذات المصنف أو التأليف والتلحين والغناء فى ذات العمل أيضاً بالإضافة لإمكانية الاستعانة ببعض الفنيين فى بعض المشاهد وهو ما يجعل ذكر صفة فنان الأداء أمراً لازماً وجوهرياً.

ولبيان الأحكام الخاصة بالحق فى احترام الإسم والصفة نرى تقسيم هذا المطلب إلى الفروع التالية.

الفرع الأول

أحكام الحق فى احترام الإسم

يمثل الحق فى احترام الإسم أهمية بالغة بالنسبة لفنان الأداء حيث يعد الوسيلة التى يعرف بها الجمهور صاحب الأداء والذى من خلاله يصل فنان الأداء للشهرة ويحظى برصيد فنى لدى الجمهور. وفيما يتعلق بكيفية ذكر الاسم ومكانه فإنه يمكن الرجوع لأحكام العقد أو للأعراف المهنية السليمة ([1]).

وإذا كان ذكر إسم فنان الأداء بالطريقة المناسبة وفى المكان اللائق يمثل الوجه الإيجابى لحق احترام الإسم فإن لهذا الحق جانب سلبى أيضاً يتمثل فى حق فنان الأداء فى عدم ذكر اسمه على أداء لم يشارك فى إنجازه وهو ما يسمى L'attribution inéxact. وترجع خطورة مثل هذا التصرف من جانب المنتج مثلاً لأن من شأنه أن يثير الخلط واللبس فى أذهان الجمهور ويؤدى للإضرار بمصالح فنان الأداء إذا ذكر اسمه على أداء غير لائق رغم أنه لم يشارك فيه أصلاً. وقد أيد القضاء الفرنسى ذلك حيث قررت بعض

([1]) Les usages honnêtes de la profession.

المحاكم([1]) أنه إذا قامت وكالة للدعايـة والإعـلان باسـتخدام صـوت أحد الهواة فى إعداد إعلاناتها علـى اعتبـار أنـه قريـب مـن صـوت نجم أو ممثل شهير فإن من حق هذا الأخير الدفاع عـن اسـمه حتـى لا يعتقد الجمهور أن هذا الممثل هو الذى أدى هذا الإعـلان خاصـة إذا كـان فـى ذلـك الاعـلان مـا يسـئ إلـى الممثـل أو يعتـبر مساسـاً بسمعته الأدبية والفنية.

وتجدر الإشـارة إلـى أنـه بالنسبة للمصنفـات السينمائية فـإن الإشـارة إلـى أسـماء وصفـات فنـانوا الأداء المشـاركين فيهـا تتمـيز بنظام خاص حيث لا يمكن ذكر أسـماء وصفـات جميـع المشـاركين فى إنجاز الفيلـم السـينمائى بـل يكتفـى بذكـر عنـوان الفيلـم وأسـماء الأبطال الأساسيين القادرين على جذب الجمهور لمشاهدة الفيلم وهم من يطلق عليهم مجازاً (نجوم الشباك) مع بث عدة مشاهد من الفيلم أو المسرحية لجـذب انتبـاه الجمهـور وحثـه علـى المشـاهدة الكاملـة للمصنف. ولاشـك أن اتبـاع هـذا الأسلوب فـى الدعايـة يقـوم علـى

([1]) انظر على سبيل المثال :

Paris, 3 déc. 1975, RIDA avril 1976, p. 149; T. Civ. Seine, 19 Fév. 1955, J.C.P. éd. G., 1955-II- 8678, obs. R. Plaisant.

اعتبارات مالية ويهدر الاعتبارات القانونية وهو ما جعل بعض الفقه يراه أمراً منتقداً([1]).

وفيما يتعلق بحالة تعدد المشاركين فى الأداء وأثر هذا التعدد على ممارسة الحق فى الإسم الذى يتمتع به كل منهم. فإنه يجب أن نسلم بداءة بأن معظم الأعمال الفنية والأدبية باتت تحتاج لمشاركة أكثر من فنان أداء كما هو الشأن فى الأفلام والمسلسلات والحفلات الغنائية والمسرحيات. والواقع أنه يجب فى مثل هذه الحالة ذكر اسم جميع المشاركين فى العمل وصفاتهم سواء على أغلفة الدعامات التى يتم تثبيت المصنف عليها كشرائط الفيديو أو الكاسيت مع ذكر صفة كل منهم وطبيعة دوره. فإذا شارك أحد كبار الفنانين فى تقديم حفل غنائى دون أن يتعدى دوره مجرد التقديم فإنه يلزم بيان صفته كمقدم للحفل أو ضيف شرف لأن هذا يمنع وقوع الجمهور فى اللبس كما أنه يتفق مع حق فنان الأداء فى احترام اسمه وصفته ([2]).

وكما أشرنا سلفاً فإن الحق فى الاسم يمثل أهمية قصوى بالنسبة لفنان الأداء الذى يعيش عادة على دخله من التمثيل والأداء

([1]) A. Berenboom, op. cit., p. 284.

([2]) P. Tafforeau, Thèse précité,. n. 454, p. 402.

إذ يتمكن فنان الأداء من خلال ذكر اسمه على أعماله أن يتميز عن نظرائه خاصة الذين يشاركونه فى ذات العمل الفنى. ويرى بعض الفقه أن اسم فنان الأداء بالنسبة للجمهور هو وسيلة للجذب والشهرة وهو يتفق فى ذلك مع الماركة أو النماذج الصناعية التى تجتذب المستهلك نحو منتج معين أكثر من غيره (1).

ويشتمل حق الاسم كما نوهنا سلفا على شقين الأول هو حق ذكر الاسم على الأداء أو التمثيل بالأسلوب اللائق وفى المكان المناسب أما الشق الثانى فيتمثل فى حق احترام الاسم. ولا شك أن الاهتمام بحق الاسم يرجع إلى أنه حق لازم لممارسة فنان الأداء أو المؤلف لمهنته على الوجه الصحيح (2). فلا شك أن الشهرة لا تتحقق إلا من خلال تردد اسم فنان الأداء لدى الجمهور من خلال ذكر اسمه على كل أداء أو تمثيل قام به.

وتجدر الإشارة إلى أن أحكام مجلس الدولة الفرنسى وكذا المحاكم العادية تقر بحق فنان الأداء فى الاسم والصفة وذلك حتى

---

(1) J. M. Guguen, Thése préctié, tom. I, p. 201.

(2) J. M. Guguen, Thése préctié, p. 201.

حيث يشير سيادته إلى أن :

"Le droit à la paternite de l'oeuvre, ou de la prestation, est un attribut indispensable à l'exercice correct de la proffession d'artiste et de celle d'auteur".

قبل التنظيم التشريعى لهذا الحق. وتطبيقا لذلك فإن مجلس الدولة قد أكد على حق الأبوة أو الحق فى الاسم فى حكمه الصادر فى ١٩٣١/١١/٢٠([1]). كما أكدت محكمة استئناف باريس ايضاً فى العديد من أحكامها السابقة على قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ وقانون الملكية الفكرية الحالى على حق فنان الأداء (قائد الأوركستر) فى الاعتراض على ذكر اسمه على الأداء بدون موافقته ([2]).

([1]) CE 20 nov. 1931, S. 1937-2- p. 62.

([2]) أنظر على سبيل المثال :

CA Paris référés 25 mai 1955, J.C.P. 1955-2- 8806; CA Paris, 31 fév. 1957, G.P. 1957-1- 265; Cass. civ. 4 janv. 1964,L aff. Wilhelm Furtaanglere; T. civ. Seine 19 déc. 1953, S. 1954-2-94.

وانظر فى التعليق على هذه الأحكام :

H. Desbois, RTD. com. 1957, p. 653 ets.

الفرع الثانى

حق استخدام اسم مستعار

قد تتوافر بعض المبررات التى تدفع فنان الأداء لاستخدام اسم مستعار[1] وعدم الكشف عن اسمه الحقيقى. ومن هذه الاعتبارات أن يخفى فنان الأداء أو الممثل اسمه وشخصيته الحقيقية حتى يتعرف على رد فعل الجمهور نحو ما أنجزه من أعمال فنيه بحيث إذا كان إيجابياً بادر بالاعلان عن اسمه الحقيقى فى كافة أعماله التالية. وقد يرجع إخفاء فنان الأداء لإسمه إلى اعتبارات سياسية أو عائلية أو مهنية وفى كل هذه الحالات يلتزم الكافة باحترام هذا الإسم المستعار وعدم الكشف عن الإسم الحقيقى بدون موافقة صاحبه.

---

[1] ويقصد بالاسم المستعار ذلك الاسم المختلق الذى يختاره المؤلف (أو فنان الأداء) من أجل نسبه المصنف (أو الأداء) إليه دون الكشف عن هويته الحقيقية.

Pseudonyme, nom fictif choisi par un auteur pour révindiquer la paternité de l'oeuvre sans rélévér sa veritable identité, Glossair Wipo., p. 203.

الغصن الأول

موقف القضاء من حماية الإسم المستعار

يرجع الفضل للقضاء الفرنسي في توفير الحماية للحق في الاسم سواء استخدم فنان الأداء أو المؤلف إسمه الحقيقي أو الإسم المستعار وترى محكمة السين المدنية ([1])أن الإسم المستعار هو أحد عناصر شخصية الفنان الذى يستخدمه. على أن القضاء الفرنسي قد وضع الضوابط اللازمة لاحترام الاسم المستعار حيث يلزم ألا يكون مخالفاً للنظام العام أو الآداب العامة. فإذا استوفى الإسم المستعار ذلك الشرط وكان لا يمثل اعتداءاً على حقوق الآخرين فإنه يكون جديراً بالحماية مهما كانت شهرته أو مدة استخدام فنان الأداء له.

([1]) T.Civ. Seine, 19 Fev. 1955, J.C.P. 1955-2-8678.

حيث تقرر المحكمة أن :

"Le psydonyme est un élément de la personalité de l'acteur qui se l'est attribué".

وتضيف المحكمة أن الإسم المستعار :

"Doit être protegé quelles que soient sa durée, sa notorité dès lors qu'il n'est pas contrair à l'ordre public, ni, aux bonnes moeurs".

وبصدور قانون الملكية الفكرية الحالى أصبح من المؤكد حماية القضاء للحق فى الاسم وذلك استناداً إلى التنظيم التشريعى له. وتطبيقاً لذلك قررت محكمة باريس([1]) فى حكم لها فى ١٩٩٧/١١/٢٦ أنه فى حالة إذاعة إحدى الأغنيات عن طريق الراديو فإنه لا يكفى الاعتماد على شهرة صوت المطربة وإغفال ذكر إسمها بل يلزم تحديد إسم المغنية التى يبث لها أداء معين من خلال الراديو حتى لايقع الجمهور أو بعضه فى خلط بشأن حقيقة اسم المؤدى أو المغنى، وإذا كان من النادر أن يلجأ فان الأداء خاصة الممثل والمغنى إلى إخفاء اسمه إلا أنه يلزم أن نتعرف على من يمثل فنان فى حالة إخفاءه لإسمه كما لو اشترك ممثل معين غير معروف فى فيلم غير أخلاقى وفضل عدم الكشف عن اسمه حتى لايلفظه الجمهور عندما يشارك فى أعمال أخرى جادة وهادفة والسؤال الذى يثار هنا يتعلق بمن هو الشخص الذى سيمثل ويحمى حقوق مثل هذا الفنان. والواقع أنه أمام صمت المشرع فى هذا الشأن فلا مفر من تطبيق الأحكام الخاصة بلجوء المؤلف لإخفاء إسمه بمعنى أن الناشر أو المنتج هو الذى سيدافع عن حقوق مثل هذا الفنان وفقاً للقرينة المنصوص عليها فى المادة L. 113-6 من

([1]) TGI Paris, 26 nov. 1977, RIDA juillet 1998, p. 284.

قانون الملكية الفكرية الفرنسى والمادة ١٧٦ من قانون الملكية الفكرية المصرى.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض طوائف فنانو الأداء تفضل استخدام ما يسمى بالإسم الفنى بحيث تخفى كل أو بعض الإسم الشخصى خلف اسم فنى يضمن لهم الشهرة إما لجاذبيته أو لارتباطه باسم فنان شهير وعندئذ يكون لفنان الأداء إسم فنى مستعار بجانب اسمه الشخصى وكلاهما جدير بالحماية القانونية.

الغصن الثانى

حق الاسم بالنسبة لأعضاء الأوركستر والفرق الفنية

قد يكون فنان الأداء هو أحد أعضاء الأوركستر أو إحدى الفرق الفنية أو الكورال، وفى هذه الحالة يجب ذكر اسم فنان الأداء وصفته إذ قد يكون هو العازف الأول أو قائد الأوركستر .. الخ. ولاشك أن عمومية النص الخاص بالحق فى الإسم يجعله من الشمول بحيث يغطى كافة التطبيقات العملية وعند النزاع فى هذا الصدد فإن محكمة الموضوع تبحث كل حالة على حدة ([1]).

وإذا كان الأداء جماعياً تحت قيادة قائد الأوركستر أو الكورال أو فى حالة الأداء لمصنف فى الأوبرا بحيث يتم المزج بين مواهب عدد من فنانى الأداء، فإنه فى هذه الحالة نظراً لأهمية الدور الذى يضطلع به قائد الأوركستر أو الكورال فإنه يجب ذكر إسمه على الأداء حتى وإن كان لا يظهر أثناء تنفيذه ويجب أن يذكر اسم هذا القائد فى برنامج الحفل أيضاً وفى الإعلانات ووسائل الدعاية السابقة عليه وذلك وفقاً للمادة L.212-2 من قانون الملكية الفكرية.

([1]) P. Tafforeau, Thèse précit., n. 456, p. 403.

وإذا كان هناك أكثر من قائد أوركستر أو كـورال قد سـاهموا فى الأداء الأوبرالى مثلاً فإنه يجب ذكر أسمائهم جميعاً حتى ولو لم يظهر أثناء تنفيذ الأداء سوى أحدهم. والواقـع أن هذا الأمـر يجـد تبريره فى أن الأداء فـى هذه الحالـة هـو نتـاج التفـاعل بيـن إبـداع جميع قادة الأوركستر بجانب الأعضـاء والكـورال وكذلـك العـازفين المنفردين. وبمعنى آخر فإن ذكر اسم قائد أو قادة الأوركستر يرجع إلى أن حق أبوة الأداء لا يقتصر على من نفذه مادياً فقط بـل يمتـد أيضـاً ليشمل واضعوا التصور الذهنى له (1).

والواقع أن أحكام الحق فى الاسم تكون أكثر تعقيـداً فـى حالـة اشتراك أكثر من فنـان أداء فـى إنجـاز ذات العمـل كمـا فـى مجـال الأفـلام والمسلسـلات والمسـرحيات والفرق الموسـيقية والكـورال والأوركستر. وترجع الصعوبة هنا إلى أنه قد يتعذر ذكر إسم كافـة المشاركين فى ذات الترتيب وبذات الكيفية بل قد يتعذر أحيانـاً ذكـر اسـم عـدد كبيـر مـن المشـاركين كأعضـاء الكـورال، ولتلافـى تلـك الصعوبة فإنه يمكن الاكتفاء بذكر اسم الكورال أو الفرقة الموسـيقية

---

(1) P. Tafforeau, Thèse précit., n. 458, pp.404-405.

حيث يقرر أن :

"La paternité de l'intérpretation revient, en éffet, non seulement à ceux qui fournissent la prestation materielle, mais à ceux qui ont élaboré la conception musicale de l'intérpretation".

والذى يكون كافياً لحماية حقوق كافة الأعضاء([1]) ولا يستثنى من ذلك إلا العازف المنفرد ([2]). ويرى جانب من الفقه أنه فى حالة وجود عازف منفرد بين أعضاء الأوركستر فإنه يلزم الرجوع بشأن كيفية ذكر اسمه إلى الأعراف المهنية المتبعة فى هذا الشأن([3]).

([1]) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 458, p. 405; T. Civ. Seine, 8 mars 1954, R.T.D. com. 1954, p. 64, obs. H.Desbois.

([2]) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 462, p. 407.

([3]) Ibid.

الفرع الثالث

الحق فى الاسم فى حالة استخدام الأداء كخلفية

(Play back)

يجرى العرف على أنه فى حالة استخدام الأداء كخلفية Play back لأداء آخر كما فى حالة بث الأغانى فى شكل الفيديو كليب فإن هناك خلفيات كأصوات أو صور تضاف للأداء محل البث أو الإذاعة بحيث يتم إحلال شريط مصاحب لحركات المغنى Une bande d'accompagnement بحيث يكون الموسيقيون الذين يظهرون فى الخلفية Play back هم مجرد خلفية بشرية Figurants كما أن من يظهر من المشاركين فى الفيديو كليب ليسوا سوى عارضين أكثر من كونهم عازفين([1]). وقد تكون الخلفيات المستخدمة كاملة كما فى مجال السينما أو الفيديو كليب حيث يحرك المطرب شفتيه بكلمات الأغنية التى تكون بصوت فنان آخر بحيث يقتصر دور الأول على تحريك شفتيه بالكلمات بطريقة متوافقة مع الأغنية المسجلة والمستخدمه كخلفية صوتية. ومثال ذلك قيام الممثلة صابرين بتحريك شفتيها بكلمات أغانى أم كلثوم التى

([1]) Cass. civ. 27 mars 1990, D. 1990, I.R., p. 102, J.C.P. 1990-1-3478, obs. B. Edelman.

تبث بصوت هذه الأخيرة فى المسلسل الذى يحمل إسمها. وقد تكون الخلفية الصوتية جزئية بحيث يستعين المؤدى بموسيقى مسجلة مسبقاً ثم يصاحبها بصوته فعلاً. ولا شك أن هذا الأسلوب فى بث الأداء يثير تساؤلاً حول الحق فى الاسم حيث يكون الصوت لفنان والصورة تخص فنان آخر فمن هو الفنان الذى سيتم ذكر إسمه حتى لا يقع الجمهور فى الخلط. يذهب بعض الفقه فى هذه الحالة إلى أنه حينما تكون الخلفية الصوتية كاملة فإننا نكون بصدد أداء جماعى يتم عن طريق المزج بين الأداء الصوتى والبصرى. ويكون الأمر ميسوراً إذا كان هذا العمل السمعى البصرى من انتاج شخص طبيعى أو معنوى واحد. ويلزم فى هذه الحالة ذكر إسم صاحب الأداء البصرى بجانب إسم صاحب الأداء الصوتى سواء فى مقدمة العمل أو فى شكل تترات تظهر على الشاشة أثناء إذاعة الأداء البصرى حتى يتبين الجمهور حقيقة الأمر (1).

(1) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 465 et 466, pp. 409 et 410.

الفرع الرابع

حق الإسم فى حالة اشتراك مجموعة من فنانى الأداء فى إسم واحد

قد يشترك عدد من فنانى الأداء الذيـن يشـكلون فرقـة متكاملـة فى اسم واحد يجمعهم جميعاً وهو اسم الفرقة التى ينتمون إليها مثـل 4M أو 4 Cats .. الخ. ويجب أن نبين هنا أن هذا الاسم يكون ملكاً لهـم جميعـاً بحيـث لا يمكـن اسـتخدامه دون موافقـة جميـع أعضـاء الفرقة ما لم يتم الاتفاق بينهم على خلاف ذلك كما لو فوضوا أحدهم فى ذلك(1).

(1) Paris, 20 janv. 1993, D. 1994, somm. comm. p. 57; RIDA janv. 1994, p. 293.

الفرع الخامس

الحق فى الإسم فى حالة تحويل الأداء إلي الشكل الرقمى (Numérique)(١)

نتيجة للتطور الهائل فى مجال الاتصالات وفى مجال نشر وبث المصنفات الأدبية والفنية وما يرد عليها من أداء فقد ظهر الشكل الرقمى حيث يتم تحويل الموجات الصوتية إلى وحدات رقمية (الأرقام الذكية).

وتتم هذه العملية عن طريق الكمبيوتر عادة حيث يتم إجراء معالجة أو معايرة للصوت وحذف ما قد يصاحب التسجيلات من ضوضاء وكذلك ضبط أو تعديل مستوى الصوت من حيث الصدى أو القوة أو الاهتزازات أو غير ذلك من مكونات الصوت وخصائصه. ولاشك أن هذه العملية التى يتم من خلالها تحويل الأداء إلى الشكل الرقمى هى أكثر تعقيداً من عملية المونتاج المعروفة فى مجال الأعمال السينمائية والتليفزيونية. ويبدو ذلك التباين بين المونتاج وتحويل الأداء للشكل الرقمى من حيث أن الأخير يمكن أن يؤدى إلى تغيير معالم الأداء. على أن ما يعنينا هنا ليس إقامة تفرقة بين المونتاج وترقيم الأداء بل التعرف على أحكام

حق الأبوة فى حالة تحويل الأداء من الشكل التقليدى إلى الشكل الرقمى خاصة إذا كان من شأن عملية الترقيم التى تجرى على الأداء المشاركة فى إبداع أداء جديد أو المشاركة فى إنجازه أو إنتاج فونوجرام.

ويذهب بعض الفقه (١) إلى أن حق الأبوة يجب أن يثبت لصاحب الأداء الأصلى. والواقع أن هذا الرأى لا يخلو من أوجه النقد حيث أنه يصعب فى أحيان كثيرة التعرف على المؤدى الأصلى كما فى حالة مزج العديد من الأصوات بما يؤدى لصعوبة التعرف على صاحب الصوت (٢).

والواقع أن الحل هنا لا يخرج عن فرضين : أولهما: أن يكون الأداء الأصلى متفقاً مع الأداء الجديد الرقمى بحيث لم تتغيير معالمه بعد تحويله للشكل الرقمى وفى هذه الحالة فإن حق الأبوة يثبت لصاحب الأداء الأصلى. ويتمثل الفرض الثانى فى حالة تغير

---

(١) M. Desjardins, L'échantillonnage des sons en digitales et le droit d'auteur au canada, Les chaiers de propriété intellectuelle, janv. 1991, V. 3, n. 2, p. 205 ets; C.-P. Spurgeon, L'echantillonnage (Sampling), numérique. quelques considarations juridiques, Bull. D.A., V. 26, n. 2, p.8.

(٢) راجع فى ذلك:

P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 470, p. 412.

معالم الأداء الأصلى نتيجة للمعالجة الرقمية له وفى هذه الحالة ينشأ أداء جديد نتيجة عملية الدمج وهو ما يتشابه مع فكرة العقار بالتخصيص حيث يندمج المنقول بطبيعته بعقار ويتحول بسبب ذلك الاندماج إلى عقار بالتخصيص. وبذات المنطق فإن الأداء المثبت على دعامات مادية عندما يتحول إلى الشكل الرقمى فإنه يتحول إلى مجرد عنصر فى المصنف الرقمى وبالتالى لا يكون هناك محلاً للحديث عن حق الأبوة لفنان الأداء إذ يكتفى فى هذه الحالة بتعويضه مادياً بصورة عادله (١).

---

(1) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 475, p. 414.

الفرع السادس

الحق فى الاسم فى حالة البث الإذاعى للأداء

المعروف أنه فى حالة تثبيت الأداء على دعامات مادية فإن اسم المؤدى وصفته يجب أن يوضع على الأغلفة والدعامات ووثائق الدعاية بشكل ظاهر. أما فى حالة بث الأداء إذاعياً فإن صوت فنان الأداء فقط هو الذى يكون متاحاً للجمهور ويتحقق احترام الحق فى الإسم فى هذه الحالة عن طريق ذكر إسم الفنان قبل بدء بث الأداء أو بعد ذلك بحيث يكون الجمهور على بينة من حقيقة صاحب هذا الأداء. ولا يكتفى فى هذه الحالة بشهرة صوت الفنان ومعرفة الجمهور له بسهولة لأن تلك الشهرة وحدها لا تمنع وقوع الخلط فى ذهن بعض الجمهور حول صاحب الأداء ([1]).

([1]) TGI Paris, 26 nov. 1997, RIDA Juillet 1998, p. 284.

وأنظر أيضاً المادة ٥ من معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى .

المطلب الرابع

الحق فى احترام الأداء

يتمتع فنان الأداء بحق احترام الأداء بجانب حقه فى احترام اسمه وصفته. وقد جمعت المادة L. 212-2 فى فقرتها الأولى من قانون الملكية الفكرية الفرنسى بين هذين الحقين حيث نصت على أن لفنان الأداء حق احترام اسمه وصفته وأدائه([1]). وفى ذات المعنى تقضى المادة ١٥٥ من قانون الملكية الفكرية المصرى بأن «يتمتع فنانو الأداء وخلفهم العام بحق أدبى أبدى لا يقبل التنازل عنه أو التقادم يخولهم ما يلى :

١- الحق فى نسبة الأداء الحى أو المسجل إلى فنانى الأداء على النحو الذى أبدعوه عليه.

٢- الحق فى منع أى تغيير أو تحريف أو تشويه فى أدائهم.

([1]) "L'artiste-interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité et de son intérpretation".

وتباشر الوزارة المختصة (وزارة الثقافة) هذا الحق الأدبى في حالة عدم وجود وارث أو موصى له وذلك بعد انقضاء مدة حماية الحقوق المالية المنصوص عليها فى القانون».

والواقع أن الحق فى احترام الأداء يحظى بأهمية كبيرة أياً كان شكل الأداء أو التمثيل أو مضمونه. وتبدو أهمية احترام الأداء من حيث أنه يمس حقوق أطراف عديدة كفنان الأداء والمنتج والمخرج وباقى فنانو الأداء الذين شاركوا فى إنجازه. ولا شك أن احترام الأداء يعد أهم سلطات أو مكنات الحق الأدبى لفنان الأداء إذ بدونه تتعرض حقوق ومصالح فنانوا الأداء الأدبية والمالية للخطر الشديد. وبسبب تلك الأهمية الخاصة لحق احترام الأداء فإن منظمة العمل الدولية قد عنيت به منذ عام ١٩٥١. وقد جاء بتقرير اللجنة الاستشارية للعمال وأصحاب الأعمال فى المجال الفكرى أو الذهنى(١) أنه من المهم لفنان الأداء أو المؤدى أن يذكر اسمه على الأداء وأن يرتبط به وأن لا يتعرض هذا الأداء لأى تحريف أو تشويه يضر بهذا الأداء (٢).

---

(١) صدر هذا التقرير عن منظمة العمل الدولية فى جنيف عام ١٩٥١.

(2) "Il paraît donc important pour lui (L'exécutant) que son nom soit attaché au produit de son travail et que celui -ci ne

وقد بررت منظمة العمل الدولية حماية حق فنان الأداء فى احترام أدائه أو تمثيله على أساس أن هذا الحق يمثل حماية للقيمة الاقتصادية لذلك الأداء أو التمثيل عن طريق عدم السماح بتحريفه أو تشويهه بما يؤثر سلباً على سمعة فنان الأداء وعلى القيمة الاقتصادية والفنية لإبداعاته. ويعنى ذلك أن فنان الأداء يستطيع من خلال الحق فى احترام الأداء أو التمثيل أن يدافع عن سمعته الأدبية والفنية وغيرها من حقوقه الشخصية ([1]).

والواقع أن هناك ارتباط بين سلطات الحق الأدبى للمؤلف أو لفنان الأداء بحيث يصعب أحياناً التمييز بينها أو فصلها عن بعضها البعض. فلا شك أن إتاحة الأداء للجمهور يستلزم ايضاً احترام هذا الأداء. فإذا تم إخراج أوبرا معينة على خلاف التصور الفنى للمؤدى أو المغنى أو قائد الأوركستر فإن هذا يمثل اعتداء على هذا الأداء إذا لم تحترم الشروط التى وضعها فنان الأداء بصدد إتاحة الأداء أو توصيله للجمهور. ويعنى ذلك أن عدم احترام شروط إتاحة الأداء للجمهور يتضمن فى ذات الوقت اعتداء على حق احترام الأداء([2]). ومما سبق يمكن القول بأن الاعتداء على كلا

---

subisse aucun déformation, mutilation ou altérnation préjudiciable".

([1]) Guguen, Thèse précitée, p. 278.

([2]) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 497, p. 432.

الحقين يمكن أن يثار فى ذات الوقت إلا أنه من حيث الإثبات فإن فنان الأداء يفضل تأسيس دعواه على الاعتداء على حق تقرير النشر لأن الإثبات يكون سهلاً خاصة عندما لا تحترم الشروط التى وضعها فنان الأداء للاتاحة أو للكشف عن أدائه أو تمثيله ([1]).

([1]) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 497, p. 432.

الفرع الأول

موقف القضاء الفرنسي من حق احترام الأداء

لعب القضاء الفرنسي دوراً هاماً فى إقرار حق فنان الأداء في احترام الأداء أو التمثيل كما كفل حمايته حتى قبل إقراره تشريعياً. ويمكن التدليل على ذلك مثلاً من خلال حكم محكمة نانتير الصادر فى ٢٥ أكتوبر ١٩٧٧([1]) حيث قررت المحكمة أن من حق فنان الأداء الاعتراض على أى تشويه أو تحريف أو تعديل للأداء أو التمثيل بدون إذن كتابى.

وقد أكدت محكمة باريس أيضاً فى حكمها الصادر فى ١٩٩٠/١/١٠([2]) على حق احترام الأداء وتتلخص وقائع الدعوى فى أن هناك فيلماً غنائياً تم إنجازه انطلاقاً من أوبرا Boris Godounov وقد تم التنازع عن حق استخدام التسجيل الذى قام به قائد الأوركستر فى فيلم غنائى لصالح شركة Erato Disque التى تنازلت بدورها عن هذا الحق لشركة Erato Film. وقد ورد التنازل

([1]) TGI Nanterre, 25 oct. 1977; TGI Paris, 19 janv. 1977, RIDA janv. 1989, p. 176.

([2]) TGI Paris, 1ère ch., 10 janv. 1990, D.1991, somm. comm, p.99, obs. C. Colombet.

على مدة ساعة وأربعون دقيقة من إجمالى مدة الأوبرا وهى ثلاث ساعات وأربعون دقيقة وقد اعترض قائد الأوركستر على تجزئة الأوبرا ولكن لم يهتم أحد بتلك الاعتراضات كما تم إضافة أصوات إلى التسجيلات وتعديل مستوى الصوت وكذلك تم استخدام التسجيلات فى مشاهد لم تظهر فى النسخة الأصلية أو الـ Livret الخاصة بالأوركستر. وقد أقرت محكمة باريس بحق فنان الأداء أو قائد الأوركستر فى احترام أدائه وفى الرقابة على وسيلة استخدام وتوصيل الأداء للجمهور. على أن المحكمة رأت ضرورة التخفيف من غلواء هذا الحق فى مجال المصنفات السينمائية حيث يقتضى الفن السينمائى إجراء بعض التعديل الذى يقتضيه نجاح الفيلم السينمائى. ويعنى ذلك أن حق احترام الأداء والحق الأدبى لفنان الأداء بصفة عامة يجد حدوده عند حق مؤلف الفيلم خاصة وأن حق المؤلف يسمو على حق فنان الأداء وفقاً لما ذهب إليه المشرع الفرنسى([1]).

([1]) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 469, p. 492.

الفرع الثانى

صور الاعتداء على الأداء

يمكن أن يتخذ الاعتداء على الأداء صوراً عديدة يصعب حصرها على أن أخطر صور هذا الاعتداء يمكن أن تتمثل فى إضافة بعض المشاهد أو وضعها فى غير موضعها المتفق عليه أو فى تشويه الأداء أو تحريفه وبيان ذلك كما يلى:

الغصن الأول

إضافة بعض المشاهد أو تعديل موضعها المتفق عليه

قد يتمثل الاعتداء على حق احترام الأداء فى إضافة بعض المشاهد التى تم تصويرها فى ظروف عادية إلى فيلم إباحى بطريقة تخدع الجمهور وتوحى بأن فنان الأداء الذى قام بهذا المشهد قد شارك مختاراً فى هذا الفيلم وهو ما يؤدى لإلحاق ضرر جسيم بسمعته الأدبية والفنية إحجام الجمهور عن مشاهدة أعماله. ولا شك أن هذه الصورة من صور الاعتداء يمكن أن تقع بالنسبة للأداء المثبت على دعامات مادية كشريط المسلسل أو الفيلم السينمائى فى

حين لا يتصور حدوثها بالنسبة للمشاهد الحية كالأداء المسرحى المباشر أو الحفل الذى يذاع على الهواء مباشرة. ويعنى ما سبق أن الأعمال السينمائية بصفة خاصة تعد هى المجال الخصب لمثل هذا الاعتداء وذلك بسبب شيوع استخدام الحيل أو الخدع الفنية([1]).

على أنه يلزم التنويه إلى أن كل تعديل فى وضع المشاهد أو إضافة إليها لا يعد بالضرورة اعتداء على حق فنان الأداء فى احترام أدائه أو تمثيله. إذ يجب التوفيق بين حق احترام الأداء وحق المخرج فى الإبداع والابتكار كما يجب عدم الخلط بين إضافة أو حذف المشاهد وبين عملية المونتاج الذى يتم وفقاً للأصول الفنية السليمة.

أولاً : أهمية التوفيق بين حرية المخرج فى الإبداع وحق احترام الأداء :

لا يجب أن يدفعنا الحرص على حماية الأداء أو التمثيل إلى التضحية بحرية المخرج فى الإبداع وإدارة العمل بالأسلوب الفنى والعلمى الذى يراه مناسباً. إلا أنه فى حالة قيام المخرج بحذف بعض المشاهد فى سبيل تكوين التصور الفنى النهائى والمتكامل

([1]) Les monipulations téchniques.

للعمل فإنه يلزم الحصول على موافقة المؤلف وفنان الأداء حتى لايترتب على ذلك الحذف الإخلال بروح المصنف وقيمة الأداء بما يؤثر على سمعة المؤلف وفنان الأداء الأدبية والفنية.

وقد يتمثل الاعتداء من جانب المخرج هنا في حالة إضافة مشاهد لا أخلاقية إلى عمل اجتماعي وأخلاقي جاد(1) يهدف إلى الحث على الفضيلة والأخلاق الحميدة. وفي ذات الوقت يكون فنانو الأداء قد انتهوا من تصوير كافة المشاهد ثم يقوم المخرج بعد ذلك بإضافة بعض المشاهد الإباحية التي تحول صبغة العمل إلى طابع غير أخلاقي بعد أن كان يتصف بطابع اجتماعي أو أخلاقي أو سياسي هادف. ولا شك أنه في هذه الحالة يجوز لفنان الأداء ولمؤلف العمل الاعتراض على إضافة تلك المشاهد التي تعد اعتداء على المصنف وعلى الأداء معاً، فإذا كان من حق المخرج أن يقوم بإجراء بعض التعديلات على العمل الفني فإن هذه التعديلات يجب أن يكون هدفها الإرتقاء بالعمل وزيادة قيمته في نظر الجمهور. على أن هذا لا يعني أن نطلق له العنان ليفعل بالعمل الفني ما يشاء دون ضوابط أو حدود إذ أن المخرج يجب أن يلتزم بما فيه صالح

---

(1) P. Tafforeau, Thèse pricitée, p.487 et les arrêts cités à note 931 au même page.

العمل وبما وضعه المشرع من قواعد وضوابط(1). وتجدر الإشارة إلى أن مثل هذا الاعتداء الذى يتم عن طريق إضافة مشاهد غير متفق عليها يتم خلالها الفترة الواقعة بين مشاهدة المشاركين فى العمل للنسخة الأصلية الأولية للفيلم وبين الانتهاء من إعداد النسخة التجارية التى ستعرض على الجمهور. ولا **شك أن** مثل هذا السلوك يخضع لأحكام المادة ١٦٣ من القانون المدنى المصرى والمادة ١٣٨٢ من القانون المدنى الفرنسى أى أنه يثير المسئولية المدنية للقائم به بالإضافة إلى المسئولية الجنائية إذا توافرت شروطها أيضاً.

ثانياً: التمييز بين حذف المشاهد أو إضافتها وبين المونتاج:

تتميز عملية المونتاج عن إضافة أو حذف بعض المشاهد حيث تتطلب العملية الأولى اتباع خطوات تقنية معقدة بجانب أنها تعد أعم وأشمل من مجرد حذف أو إضافة بعض المشاهد(2). وتعتبر عملية المونتاج موافقة للقانون إذا تمت وفقاً للأصول العلمية

---

(1) TGI Paris, 20 avril 1977: D.S. 1977, p. 610.

وقد استلزمت المحكمة فى هذا الحكم ألا يترتب على التعديلات التى يجريها المخرج أو مركب الفيلم تغيير فى Le ton même de film.

(2) T. comm. seine. 10 mai 1967, G.P. 1967. I-348

والفنية واجبة الاتباع. ويتوقف نوع المسئولية المدنية وما إذا كانت عقدية أو تقصيرية فى حالة التجاوز على ما إذا كان هناك عقد يربط المنتج بفنان الأداء من عدمه ويعد المنتج المشارك Co-producteur مسئولاً مسئولية تقصيرية إذا كان لم يتعاقد مباشرة مع فنان الأداء الذى تم الاعتداء على أدائه أو تمثيله. وقد أكدت محكمة باريس على ذلك فى حكم لها صدر فى ١٩٧٦/٤/٢٠([1]) حيث تعاقد منتج سويدى مع فنانو أداء على انتاج فيلم معين ثم قام منتج فرنسى مشارك بإعداد نسخة فرنسية للفيلم تم خلالها تحريف الأداء.

ويذهب بعض الفقه إلى إن إضافة بعض المشاهد إذا أدى إلى تغيير كامل لطبيعة المصنف والأداء أو أدى إلى إيقاع الجمهور فى الخلط حول طبيعة مشاركة فنان الأداء فإن ذلك لا يعد من قبيل المونتاج بل نكون بصدد حذف أو إضافة بعض المشاهد. وترى محكمة السين التجارية أن المونتاج يتمثل فى نزع أو قطع أو تجزئة الأداء ([2]).

([1]) TGI Paris, 20 avril 1976, D.S 1977, p. 610, note R. Lindon.

([2]) T. comm. Seine, 10 mai 1967, G.P. 1967. I-348.

ويحق لنا أن نتساءل عما إذا كان من شأن بث الإعلانات التجارية أثناء عرض أحد الأفلام أو المسلسلات ما يمثل اعتداء على الأداء أم لا([1]). وتبدو أهمية هذا التساؤل من حيث أنه يترتب على تكرار إذاعة مثل هذه الإعلانات تشويه العمل وتشتيت انتباه الجمهور بما يقلل من القيمة الفنية للعمل والتأثير على السياق الطبيعى للأحداث وهو ما يمكن أن يبرر مطالبة القائم بذلك بالتعويض. ولايمكن اعتبار هذه الإعلانات التجارية من قبيل المونتاج لأنها لاتؤدى إلى حذف أو إضافة للمشاهد بل هى رسائل إعلانية تتخلل عرض العمل الفنى دون انتقاص منه أو إضافة إليه اللهم إلا إطالة مدة عرض هذا العمل بسبب تلك الوقفات الإعلانية([2]). وفيما يتعلق بحق فنانو الأداء المشاركين فى العمل الفنى فى الحصول على تعويض نتيجة الإخلال بالسياق الطبيعى للعمل وإهدار قيمته الفنية فى نظر الجمهور بسبب كثافة تخلل الإعلانات التجارية لعرض هذا العمل فإنه يجب أن نقر بأمر أساسى وهو أن عائد هذه الإعلانات التجارية يمثل مورداً هاماً للجهة القائمة بالعرض سواء السينما أو التليفزيون أو منتجو الفيديو بحيث يمكن القول بأن هذا العائد هو الدخل الرئيسى لهيئات البث

([1]) لمزيد من التفاصيل راجع :

([2]) J.-M. Gueguen, Thèse precitée, p. 293.

الإذاعـى والتليفزيونـى ودور العـرض السينمائى. علـى أن ذلـك لا يعنى أن ننحاز للاعتبارات المالية والاقتصادية على حسـاب حقوق ومصالح فنانو الأداء المشاركين فى إنجـازه بل يجب التوفيق بيـن حقوق ومصـالح هؤلاء ومصـالح وحقوق هيئات البـث الإذاعـى والتليفزيونى وأصحاب دور العرض السـينمائى. ويستفاد مـن ذلـك أن مـن حـق فنـان الأداء الحصـول علـى تعويـض عـادل فـى حالـة تغليـب الاعتبـارات الماليـة علـى قيمـة العمـل وجودتـه وضـرورة عرضه وفقاً للسياق الطبيعى للأحداث خاصـة إذا كـان ذلك قد تـم بسوء نية وبقصد الإضرار بهذا العمل الفنى.

ثالثاً : التمييز بين المونتاج وحذف بعض المشاهد :

الأصل أن المونتاج هو عملية التنسيق بين عدة مشاهد وصولاً للشكل النهائى اللائق للعمل الفنى. وتختلف تلك العمليـة عـن مجـرد قطع أو حذف بعض المشـاهد التـى تتـم عن طريق تجزئـة الأداء وإخفاء جزء منه عن الجمهور حتى يصل إليه العمل بشكل مناسب. وقد تتخذ عمليـة المونتـاج شـكل إعـادة ترتيـب المشـاهد علـى نحـو مخالف لما تم تصويـره فعـلاً مـن جـانب فنـانو الأداء. والأصـل أن المونتاج أو قطع بعض المشاهد يمثل عمـلاً مشروعاً وذلـك لأنهمـا عمليتان لازمتان لإعداد النسخة التجاريـة للعمـل الفنـى. علـى أنـه

يجوز للمؤلف ولفنان الأداء الاعتراض على المونتاج وعلى قطع أو حذف بعض المشاهد إذا ترتب على ذلك تشويه مضمون الأداء وتحريفه أو تغيير صبغته أو طبيعته. ومفاد ما سبق أن عملية المونتاج تعد مشروعة إذا اقتصرت على مجرد التنسيق بين المناظر أو المشاهد وإزالة التعارض القائم بينها بحيث يتم ترتيبها على النحو الوارد فى السيناريو بالإضافة لمطابقة الصوت مع الصورة Juxtaposition بالشكل الذى يضمن نجاح العمل الفنى وحسن استقبال الجمهور له وتفاعله معه. وخلاصة ما سبق أنه إذا كانت عملية المونتاج أو قطع وحذف بعض المشاهد تقتصر على إزالة التعارض بين المشاهد وتعمل على ترتيبها على النحو السليم وحذف أو قطع بعض المشاهد غير المفيدة التى تقلل من قيمة العمل يكون المونتاج مقبولاً لأنه يتم لمصلحة الكافة وبالتالى فإنه لا يخرج عندئذ عن نطاق المشروعية. وإذا خرجت عملية المونتاج أو قطع أو حذف بعض المشاهد عن الإطار السابق فإنها تمثل عندئذ اعتداء على الحق فى احترام الأداء وهو ما يعطى لفنان الأداء حق الاعتراض والمطالبة بالتعويض ([1]).

([1]) Paris, 7 mai 1976, J.C.P. 1976, II- 18419.

حيث قررت المحكمة ضرورة التوفيق بين حق احترام الأداء وحق المخرج فى الإبداع والابتكار بما يصل بالعمل الفنى إلى أفضل صورة ممكنة.

ويمكننا أن نستخلص مما سبق أن من حق فنان الأداء الاعتراض على أى حذف أو إضافة للمشاهد بما يؤدى لتحريف الأداء أو لتمثيل أو تغيير مضمونه (١).

وتجدر الإشارة إلى أن تمتع فنان الأداء بحق احترام أدائه أو تمثيله يجب ألا يتعارض مع حقوق المؤلف (٢) ولا يجوز لفنان الأداء إذاً أن يعترض على قراره. ولا يجوز لفنان الأداء أيضاً الاعتراض على عمل دوبلاج Doublage وإحلال صوت آخر محل صوته فى حالة إذاعة العمل الفنى بلغة أخرى طالما كان الفن السينمائى يقتضى ذلك وهو ما قررته الفقرة الأولى من المادة ٣٦ من قانون حق المؤلف البلجيكى الصادر فى ١٩٩٤ (٣).

وبخلاف ماتقدم يجوز لفنان الأداء الاعتراض على إدراج صوته مع صوت فنان آخر دون الحصول على إذنه وذلك إذا كان

راجع فى ذلك أيضاً:

J. - M. Guguen, Thèse precitée, p. 300.

(١) د. محمد السعيد رشدى: المرجع السابق، ص ٦٦٤.

(2) A. Benaboom, op. cit., p. 284.

راجع أيضاً المادة ٣٤ من قانون حق المؤلف البلجيكى الصادر فى ١٩٩٤.

(3) A. Benaboom, op. cit., p. 285.

من شأن ذلك الدمج للأصوات الإضرار بسمعة الفنان وشهرته بسبب السمعة السيئة لصاحب الصوت الآخر([1]) ولا يجوز للمخرج أو المنتج إذاعة مشاهد جنسية أداها الدوبلير بما قد يثير الخلط لدى الجمهور بحيث يعتقد أن الممثل نفسه هو الذى قام بأداء هذه المشاهد([2]).

([1]) T. comm. Bruxelles, réf. 5 juin 1984, cité par A.Benaboom, op. cit., p. 285, note 22.

([2]) G. Hugon, Le régime juridique de l'oeuvre audiovisuelle, Litec 1993, p. 658; TGI Paris, 7 mars 1986, D. 1987, somm. comm., p.367, obs. Hassler.

الغصن الثانى

تشـويه الأداء

تتمثل الصـورة الثانيـة مـن صـور الاعتـداء علـى الأداء فـى تشويه هذا الأداء أو التمثيل، وذلك مثـلاً مـن خـلال إحـلال صـوت شخص فى فيلم صامت مـع صـورة مؤدى آخـر عنـد تحويـل هـذا الفيلم إلى فيلم ناطق مـع عدم الإشـارة لذلـك حتـى يكـون الجمهـور على بينة من حقيقة صاحب الصوت وصاحب الصورة تجنباً للخلط أو اللبس ([1]).

والواقع أن إضافة الصوت أثناء علمية الدوبـلاج خاصـة عنـد إذاعته بلغة أخرى غير لغته الأصلية هى مسـالة واضحـة ولا تثـير اللبس لدى الجمهور عادة الذى يعلم أن ما يشـاهده هـو نسـخة غـير أصلية. وعلى ذلك لا يبقى كسبب للاعتراض على عملية الدوبـلاج إلا إذا كان الدوبلاج ذاته قد شابه بعض العيـوب أو كـانت الترجمـة غير دقيقة بما يؤدى لتشويه النسخة الأصلية ([2]). وقد يتمثل التشويه أيضاً فى عروض الأداء بطريقة تفرغه مـن مضمونـه وتجعلـه بـلا

([1]) T. civ. Seine, 23 avril 1937: J.C.P. 1937-II- 247, obs. R.D.

([2]) T. civ. Seine, 22 nov. 1958, G.P. 1959-I- 173.

معنى وذلك رغم أن فنان الأداء يكون قد أنجز الأداء بشكل لائق ثم يحرفه المخرج ويشوهه.

وأياً كانت صورة الاعتداء على الأداء أو التمثيل فإن هذا الاعتداء يجب أن يكون واضحاً وقاطعاً وعلى ذلك فإن مجرد بث شريط فيديو كاسيت حول مؤلف موسيقى متوفى لايعتبر اعتداء على الأداء خاصة إذا لم يكن هذا الشريط يتعرض لأعمال الفنان الذى أدى أعمال هذا المؤلف أو يتعرض لذكرى المؤلف أو فنان الأداء([1]).

([1]) CA Paris, 4 ch. B., 16 mai 1991, Juris-Data, n. 0222077.

الفرع الثالث

حق احترام الأداء فى علاقة فنان الأداء بالمؤلف وبغيره من فنانو الأداء

إذا كان المشرع قد أكد على حق فنان الأداء فى احترام أدائه فإن ذلك يجب ألا يؤدى للإضرار بحقوق مؤلف المصنف الذى يرد عليه الأداء وكذلك بحقوق باقى فنانو الأداء المشاركين فى إنجاز العمل الفنى وسوف نحاول فيما يلى التوفيق بين حق احترام الأداء وحقوق المؤلف وحقوق باقى فنانو الأداء.

الغصن الأول

حق احترام الأداء فى علاقة فنان الأداء بالمؤلف

بينا سابقاً أن الأداء يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمصنف الذى يرد عليه والذى يكون محلاً له. ويجب أن يكون فنان الأداء أميناً وصادقاً فى علاقته بالمؤلف أو بالأحرى فى علاقته بالمصنف بمعنى أن نطاق حق احترام الأداء يكون محدوداً فى علاقة فنان الأداء بالمصنف أو بحقوق المؤلف. على أن احترام المصنف يمثل فكرة نسبيه متطورة تتغير بحسب نوع المصنف وطبيعة الأداء

الوارد عليه. ومن ذلك أنه قد يكون من مصلحة المؤلف الموسيقى أن يقوم العازف بإضافة نغمة معينة تزيد من قيمة اللحن أكثر مما لو التزم ذلك العازف بحرفية النوتة الموسيقية. وفى مجال الأداء المسرحى أيضاً قد يترتب على إضافة الممثل لجملة معينة للنص زيادة تقبل الجمهور لها ووضوح دلالتها على المقصود من النص. وبمعنى آخر فإن احترام المصنف من جانب فنان الأداء لا يمنع هذا الأخير من الإبداع والابتكار مع الأخذ فى الاعتبار قاعدة علو حقوق المؤلف على حقوق فنان الأداء عند تعارضها مع بعضها البعض([1]).

وتجدر الإشارة إلى أن الاعتداء على المصنف قد يتضمن فى طياته أيضاً اعتداء على الأداء. ومثال ذلك المبالغة فى بث الاعلانات التجارية أثناء عرض الفيلم السينمائى أو المسلسل التليفزيونى بما يؤدى لضياع فكرة أو سياق الفيلم وفقد الجمهور للتركيز واستحالة فهمه لفحوى العمل وهدفه بما يؤدى لإهدار قيمته. ومن ذلك أيضاً بث العمل الفنى عن طريق شريط معيب أو إضافة ضوضاء وتشويش للشريط الذى تم تثبيت إحدى الاغنيات عليه بما يؤدى لتشويه هذا العمل الفنى وعدم إمكان فهم الكلمات أو

([1]) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 572, p. 496.

الاستمتاع باللحن. ففى كل هذه الحالات السابقة نكون بصدد اعتـداء على المصنف وعلى الأداء فى ذات الوقت. ويمكن أن يترتب علـى ذات الفعل أيضاً اعتداء على الأداء والمصنف معاً فى حالة إضافـة المخرج أو القائم بعمل المونتاج لمشاهد أو منـاظر غير واردة فـى السيناريو، على أن إجازة مؤلف السيناريو لهذه المشـاهد قد يـؤدى لحرمان فنان الأداء من الاعتراض على إضافتها.

الغصن الثانى

حق احترام الأداء فى علاقة فنان الأداء بأصحاب الحقوق المجاورة الأخرى

المعروف أن فنان الأداء يتعاون مع باقى أصحاب الحقوق المجاورة كمنتج الفيديو جرام والفونوجرام وهيئات البث الإذاعى والتليفزيونى فى سبيل نشر أو إتاحة الأداء أو التمثيل الذى يرد على مصنفات سابقة الوجود. ومثال ذلك أن اللحن الموسيقى يكتب بواسطة الملحن أو المؤلف الموسيقى ثم يؤدى عن طريق العازف وقد يكون مصحوباً بكلمات كالأغانى التى يؤديها المطرب أو المؤدى. ويتم تثبيت هذا الأداء على دعامات مادية أو اليكترونية رقمية لتوصيلها للجمهور سواء عن طريق الراديو أو التليفزيون أو الفونوجرام التجارى أو شرائط الفيديو أو غير ذلك من الوسائل الممكنة. وحيث يشغل فنان الأداء موقعاً وسطاً بين المؤلف وبين باقى أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى وذلك بفضل ماله من حق أدبى فإن إذا وقع اعتداء على حق احترام الأداء من جانب أحد أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى أو تعارض هذا الحق مع حقوقهم فإن الأولوية تكون للحق الأدبي لفنان الأداء. ويعنى ذلك أنه يجب على أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى الاستجابة لرغبة

فنـان الأداء فـــى تعديــل الفيديوجــرام أو الفونوجــرام أو البرنــامج السمعى البصرى لتلافى ما وقع على أدائه أو تمثيله مـن اعتـداء أو تحريف([1]). على أن الأمر الذى يدعو للخشية هنا هـو أنـه إذا كـان الغير هو الـذى قام بـالاعتداء علـى الأداء وعلـى حقـوق المنتـج أو هيئات الإذاعة فى ذات الوقت فـإن القضـاء قد ينحـاز للاعتبـارات الاقتصادية على حساب سلطات الحق الأدبى لفنـان الأداء وهـو مـا يعد إجحافاً بحقوق فنان الأداء.

([1]) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 576, p. 499.

المطلب الخامس

الحقوق المرتبطة بالحق الأدبى لفنان الأداء

يرتبط بالحق الأدبى لفنان الأداء حقوق أخرى ترتبط به وتندمج أحياناً مع مكنات أو سلطات هذا الحق. ولعل من أبرز هذه الحقوق الحق فى الصورة والحق على الصوت ويرى بعض الفقه أنه يجب اعتبار هذه الحقوق من قبيل الحقوق المجاورة لحق المؤلف([1]). كما يرتبط بالحق الأدبى لفنان الأداء أيضاً حق هذا الأخير فى اختيار المخرج والموافقة على السيناريو ورفض بث بعض المشاهد. وسنحاول فيما يلى بيان تلك الحقوق على النحو التالى:

الفرع الأول : الحق فى الصورة.

الفرع الثانى : الحق على الصوت.

الفرع الثالث : حق فنان الأداء فى اختيار المخرج وفى الموافقة على السيناريو.

الفرع الرابع : حق رفض بث بعض المشاهد.

الفرع الخامس : حق فنان الأداء فى اختيار الأسلوب المناسب لمواهبه.

([1]) A. Bertrand, op. cit., p. 921 et spéc. p. 932 ets.

الفرع الاول

الحق فى الصورة

يرتبط حق الفنان على صورته بحقه فى الإسم، فإذا كـان إسـم فنان الأداء خاصة الممثل والمغنى يمثل محوراً هاماً يتجمع حولـه الجمهور فإن صورة الفنان أيضاً بجانب صوتـه يمثلان عنصران أساسيان لإكتسابه الشـهرة والانتشار. ولاشك أن تطـور تقنيـات ووسائل انتاج المصنفـات وتثبيتها - خاصـة فـى مجال المصنفات السمعية البصرية أو مصنفات الوسائط المتعددة - قـد أدى لارتبـاط صوت الفنان وصورته وسـهولة الاعتداء عليهما. وإذا كـان هنـاك ارتباط بين حق الفنان على صوته وصورتـه فـإن أهميـة الحق فـى الصورة أو الحق فى الاسم تختلـف بحسب النشـاط الابداعـى الـذى يمارسه فنان الأداء. فالحق علـى الصوت بالنسبة للمطـرب يكـون أكثر أهمية من الحق فـى الصورة فـى حين أن هذا الحـق الأخـير يكون أكثر أهمية مثلاً بالنسـبة للمثـل. والواقـع أن الاعـتراف لفنـان

الأداء بالحق فى الصورة يهدف إلى حماية حياته المهنيـة والخاصـة سواء حال حياته أو بعد وفاته ([1]).

ويترتب على منح فنان الأداء الحق فى الصورة عدم جواز استخدام هذه الصورة بدون إذن صريح من فنان الأداء ([2]). ويجوز فى بعض الحـالات نشـر صـورة فنـان الأداء دون حاجـة إلـى إذنـه الصريح بذلك إذا كان هذا النشـر يرتبط بحياتـه العامـة أو بنشـاطه المهنـى وليس بحياتـه الخاصـة([3]). ومثـال ذلـك نشـر صـورة فنـان الأداء عند تسلمه لجائزة معينة أو مشاركته فى احتفـال عـام أو فـى سياق نشر أخباره الفنيـة. ولا شـك أن النشـر هنـا يكون فـى إطـار الإعلام وبث الأخبار وهو ما يفيد فنان الأداء ويعمل على اسـتمرار تواصله مع الجمهور.

([1]) TGI Paris, 3 fév. 1982, RIDA avril 1982, p. 150, en même sens Cass. civ., 21 oct. 1980, RIDA avril 1981, p. 149; TGI Paris, 16 fév. 1973, D.S. 1973, IR, P. 212.

([2]) J. - M. Gueguen, Thèse precitée, p. 216, TGI Pairs, 23 juin 1982, RIDA avril 1982, p. 150.

([3]) P. Tafforeau, Thèse pricitée, p. 582.

د/خـالد إدريـس : المسئولية المدنيـة للصحفـى عـن أعمـال الصحفيـة – دار الجامعة الجديدة، ٢٠٠٢، ص٢١٨ – ٢١٩.

ومن التطبيقات القضائية للاعتداء على الحق فـى الصـورة أن هناك عارضة أزياء قد شاركت في عرض للأزياء ثم قامت شـركة إنتاج باسـتخدام صورتها فـى فيلـم إباحى وذلـك مـن خـلال بعض مشـاهد خلـع الملابـس دون موافقتهـا ([1]) وذلـك إخـلالاً بـالحق فـى الصورة الذى هو حق مطلق ويسـتلزم الحصـول علـى إذن صريـح من فنان الأداء حتى يكون استعماله مشروعاً ([2]).

وفى حالة الاعتداء علـى حـق فنـان الأداء علـى صورتـه فـإن الأمر قد ينطوى على جريمـة وبالتـالى فـإن مرتكـب هـذا الاعتـداء يتعرض للجزاء الجنائى المناسب بجانب حق صاحب الصـورة فى التعويض عما أصابه من أضرار مادية وأدبية بسبب هذا الاعتـداء. وقد أكدت محكمة السين التجارية على ذلـك حيث قـررت أن نسـخ صورة معينة دون إذن من له الحق عليها يمثل شبهة جريمـة ممـا يبرر حصول صاحب هذا الحق على التعويـض المناسب ([3]). وإذا

([1]) TGI Paris, 16 fév. 1973, D.S. 1973, IR, P. 212; J. - M. gueguen, Thèse precitée, p. 217,

([2]) T. civ. Seine, 24 Mars 1937, G.P. 1937, II- p. 154; CA Paris, 12 nov. 1937, G.P. 1938-I- p. 51.

وتجدر الإشارة إلى أن الأحكام المشـار إليهـا قد صـدرت فـى دعـاوى خاصـة بالاعتداء على حقوق عارضو الأزياء ولا يوجد ما يمنع من تطبيقها بشأن فنانو الأداء.

([3]) T. Com. Seine, 23 juin 1943, G.P. 1943-II-P. 141.

تم الاعتداء على الصورة عن طريق عمل مونتاج (1) Montage يؤدى إلى تشويه الصورة أو تلفيقها، بمعنى دمجها مع صورة أخرى غير حقيقية بهدف إيهام الجمهور بارتكاب فنان الأداء لمخالفة أخلاقية معينة أو لإثارة الخلط لدى الجمهور حول إشتراك فنان الأداء فى عمل فنى غير أخلاقى فإن من حق فنان الأداء (صاحب الحق فى الصورة) فى هذه الحالة التعويض. ويبرر هذا التعويض على أساس أن تشويه الصورة أو استخدامها فى غير ما أعدت له يمثل اعتداء على السمعة الأدبية والفنية لفنان الأداء La réputation artistique كما يمكن أن يشكل اعتداء على حقه فى L'intimité corporelle(2).

ومما تقدم نخلص إلى أن الحق فى الصورة يتمتع بأهمية بالغة بالنسبة لفنان الأداء بسبب كونه الوسيلة التى يرى بها الجمهور فنان

---

(1) Paris, 13 fév. 1971, RIDA avril 1972, p. 153.

(2) TGI Paris, referé 14 mai 1974, D.S. 1974, p. 766.

ويتعلق هذا الحكم بدعوى الممثلة كارول لور التى أدت مشهدين مشروعين فى فيلم معين. رغم أن المعروف عنها أنها ممثلة إغراء. وكان العقد الذى يربطها بالمنتج يعطيها حق الاعتراض على بعض المشاهد ويلزم المخرج والمنتج بعرض النسخة الأصلية عليها La copie standard إلا أنها وجدت فى النسخة التجارية للفيلم اعتداء على حقها فى الصورة وإخلالاً ببنود العقد.

الأداء ويتحـدد بموجبـه المركـز المهنـى للفنـان. ويعـبر الفقيـه جوجيان([1]) عن ذلك بقوله أن الحق فى الصورة هو :

"Le manière dont le public voit un artistre, l'apprécie, conditionne sa carriere, sa réussite proffessionnelle".

([1]) Thèse precitée, p. 229.

الفرع الثانى

الحق على الصوت "Le droit sur la voix"

الحق على الصوت كالحق فى الصورة يمثل حقاً من حقوق الشخصية بالنسبة لفنان الأداء. وتزداد أهمية هذا الحق بالنسبة لفنان الأداء كلما زاد التقدم التقنى حيث يتسع المجال أمام استغلال هذا الحق مالياً وأمام إمكانية الاعتداء عليه أيضاً سواء بالتشويه أو باستخدامه فى غير ما أعد من أجله ([1]). ويتمتع فنان الأداء بحق ملكية مطلق على صوته.

وتبدو خطورة الاعتداء على هذا الحق من حيث أن هذا الاعتداء يؤثر سلباً على سمعته الأدبية والفنية وعلى حياته المهنية وهو ما يبرر حصول فنان الأداء على تعويض معادل لما قد يلحقه من ضرر ([2]). وتجدر الإشارة إلى أن مجلس الدولة الفرنسى كان أول من اعترف لفنان الأداء بالحق فى احترام الصوت وذلك من خلال الحكم الصادر فى ١٩٣١/١١/٢٠([3]).

([1]) J. M. Gueguen, Thèse precitée, p. 230.
([2]) TGI Paris, 19 mai 1982, RIDA oct. 1982, p. 198.
([3]) راجع فى ذلك :

J. M. Gueguen, Thèse precitée, p. 230.

وحرى بالذكر أنه إذا كانت الحماية القانونية لحق فنان الأداء على الصوت تعطيه حق الاعتراض على كل اعتداء عليه سواء عن طريق التشويه أو التقليد فإن فنان الأداء لايمكنه الاعتراض على المحاكاة الساخرة لصوته إذ يعد ذلك من الاستثناءات على حق المؤلف وفنان الأداء. وعلة مشروعية تلك المحاكاة أو التقليد الساخر للصوت أن احتمال الخلط وإثارة اللبس فى ذهن الجمهور حول صاحب الصوت الحقيقى لا يكون موجوداً لأن الهدف هنا ليس مجرد تقليد الصوت أو الاعتداء على حقوق صاحبه بل الهدف هو امتاع الجمهور وإثارة الضحك وقد يكون الفنان الذى تم تقليد أو محاكاة صوته هو أول من يستمتع بتلك المحاكاة (1) التى تعد فى ذات الوقت دعاية غير مباشرة لأدائه أو تمثيله.

ولعله قد تبين لنا مما سبق أهمية الاعتراف لفنان الأداء بحق على صوته وتقرير الحماية القانونية المناسبة لهذا الحق وذلك لحماية فنان الأداء فى مواجهة التقدم التقنى فى وسائل البث والتسجيل وذلك لأنه:

---

(1) J. - M. Gueguen, Thèse precitée, p. 233.

"Il sérait possible de réaliser une prestation chantée qu'un interprète n'aurait jamais fournie, grâce à la téchnique des enrigistréments" ([1]).

وقد أكد القضاء الفرنسي على حماية حق فنان الأداء على الصوت حيث اعتبر تقليد صوت أحد فناني الأداء – الذى يتمتع بشهرة واسعة – في إعلان تليفزيوني بمثا يدعو للاعتقاد أن القائم بهذا الإعلان هو ذلك الفنان الشهير يعد اعتداء على حق فنان الأداء على الصوت([2]).

([1]) J. - M. Gueguen, Thèse precitée, p. 230.

([2]) راجع في ذلك :

P. Tafforeau, Thèse precitée n. 585, p. 508; Paris, 3 déc. 1975, Affaire Claude Piéplu; TGI Paris, 11 juill. 1977, Affaire Maria Callas; TGI Paris, ch. 1, 19 déc. 1984, G.P. 1985-2-somm., p.406.

الفرع الثالث

حق فنان الأداء فى اختيار المخرج
وفى الموافقة على السيناريو

الواقع أن حق فنان الأداء فى اختيار المخرج حالة كون الأداء أو التمثيل عبارة عن أداء أحد الأدوار فى فيلم سينمائى أو مسلسل تليفزيونى أو عمل مسرحى لا يعتبر حقاً مألوف من الناحية التشريعية ولكن يرد النص عليه عادة فى العقد خاصة عندما يكون فنان الأداء يتمتع بشهرة طاغية تجعل منه بطل العمل أو ما يسمى بنجم الشباك الذى يضمن نجاح العمل الفنى تجارياً.

ويرتبط حق فنان الأداء فى اختيار المخرج Le metteur en scène ou le réalisateur بحق آخر يمكن فنان الأداء التمتع به بموجب العقد وهو حق الموافقة على السيناريو. وفى مثل هذه الحالة وعندما يكون حق فنان الأداء فى اختيار المخرج هو مجرد امتداد لحقه فى الموافقة على السيناريو فإن دور المخرج عندئذ ينحصر فى تحويل السيناريو من مجرد نص مكتوب إلى مشاهد حية. وقد اعترف القضاء الفرنسى بهذا الحق لفنان الأداء منذ زمن بعيد حيث قررت محكمة السين المدنية فى حكمها الصادر فى

١٩/٢/١٩٥٥ بحق فنان الأداء (الممثل) فى ألا يعمل إلا فى الأفلام ومع الأشخاص الذين يراهم متفقون مع مواهبه وقدراته الفنية ومع مصالحه المهنية([1]).

والواقع أنه يندر وجود شرط فى العقد يسمح لفنان الأداء باختيار المخرج، كما أنه من النادر أيضاً أن يثار خلاف بشأن شخص المخرج وإن كان من المتوقع أن يحدث خلاف بشأن اختيار السيناريو أو الموافقة عليه ([2]).

ولا شك أن هناك فارق كبير بين حق اختيار المخرج وحق رفض المخرج والسيناريو والمشاركين الأساسيين فى العمل الفنى. فالحق فى رفض المخرج ينشأ حين يتعاقد فنان الأداء ليعمل تحت إشراف مخرج معين وبمشاركة فنانو أداء يتفقون مع مواهبه الفنية. فإذا قام المنتج بتغيير المخرج فإن من حق فنان الأداء رفض العمل مع المخرج الجديد. ويمكن تبرير ذلك بأن شخص المخرج كان محل اعتبار فى التعاقد سواء من حيث شهرته أو كفاءته الفنية والمهنية([3]).

([1]) T. civ. Seine, 19 fév. 1955, J.C.P. 1955-II-8678.

([2]) J. - M. Guguen, Thèse, precitée, p. 268.

([3]) J. - M. Gueguen, Thèse precitée, p. 270 ets ;

وفيما يتعلق بحق فنان الأداء (الممثل) فى الموافقة على السيناريو فإن هذا الحق يتقرر عادة لصالح الممثل الأول الذى يستمد قوته التفاوضية من الشهرة الواسعة التى يتمتع بها وقدرته على اجتذاب الجمهور تجاه العمل بما يحقق له النجاح التجارى الذى يعد الهدف الأساسى للمنتج. والواقع أن هذا الحق - كما تقرر محكمة باريس ([1]) يعد غير مألوف ومن شأنه تعريض أموال واستثمارات المنتج للخطر بسبب نزوات Caprices النجم الأول.

والواقع أن الاعتراف بهذا الحق وبغيره من الحقوق المماثلة لصالح النجم الأول يؤكد مقولة أن النجوم عادة يتمتعون بحقوق إضافية Les vedettes jouissent de droits supplémentaires ([2]) بسبب ما يحققونه من نجاح للعمل الفنى تجارياً وفنياً خاصة فى مجال المصنفات السينمائية والأعمال المسرحية والتليفزيونية.

وفى نفس المعنى :
TGI Paris, 17 nov. 1967, D.S. 1968-I-P. 406; T. civ. Seine, 7 Juillet 1937, G.P. 1938-II-p.676.

([1]) TGI Paris, 23 nov. 1968, D.S. 1969-I- P. 402.

([2]) J. - M. Gueguen, Thèse precitée, p. 254.

ويذهب بعض الفقه الفرنسى إلى أن (1) الاعتراف للنجم أو الممثل الأول بالحق فى الموافقة على السيناريو والذى يجد أساسه القانونى فى الممارسة العملية يعنى الاعتراف له فى مرحلة اعداد المصنف بحق شبه أدبى يختلف عن ذلك الذى يتمتع به على الأداء بعد إنجاز المصنف وإتمام العمل الفنى.

وتجدر الإشارة إلى أن حق الإطلاع على السيناريو Droit de régard يختلف عن حق الموافقة على السيناريو Droit d'approbation : فالحق الأول يتمع به كافة فنانو الأداء بما لهم من حق عام فى المحافظة على سمعتهم الأدبية والفنية. ويقتصر هذا الحق على قبول السيناريو أو رفضه كما هو دون أن يكون له حق المطالبة بتعديل السيناريو. أما الحق فى قبول السيناريو فإنه يعطى للنجم أو الممثل الأول حق المطالبة بتعديل السيناريو. ويعنى ذلك أن مؤلف السيناريو يلتزم بعرضه على النجم الأول وهو فى مرحلة الإعداد كما يلتزم أن يأخذ فى اعتباره ما أبداه الممثل الأول من ملاحظات عليه. بحيث يخرج هذا السيناريو فى النهاية متفقاً مع

---

(1) Lyon - Caen, Note sous Paris, 30 mai 1961, D. 1961, p. 669.

ويقرر «ليون كان» فى هذا الصدد أن :

"La pratique, qui ést ici source de droit, réconnaît donc aux interprètes principaux de films un quasi - droit morale dès la période préparatioire distinct de celui que doit être reconnu sur leurs intérpretations"

تصـورات الممثـل الأول ([1]). ولا شـك أن الاعـتراف لفنـان الأداء بهذا الحق يفـترض تمتعـه بقـدر معقـول مـن الخـبرة والمعرفـة فـى مجال إعداد السيناريو والحوار حتى لا يـترتب علـى ممارسـة فنـان الأداء لهذا الحق الإضرار بالعمل الفنى فى مجموعه.

ولبيان ذلك فإنه يجب القول بأنـه إذا كـان حـق الموافقـة علـى السيناريو الذى يجد مصدره في العقد ويتحدد بما ورد فيه ليس حقـاً مطلقاً أو تحكمياً([2]) فإن فنان الأداء الذى يتمتـع بـه يجـب أن يلـتزم بمضمون العقد الذى منحه إياه وأن يبنى رأيه على أسس موضوعية ومنطقيـه. ومفـاد ذلـك أن فنـان الأداء يخضـع لرقابـة القضـاء حـال ممارسته لهذا الحـق حتـى لا يتعسـف فـى اسـتخدامه بحيـث يعمـل القضاء على إقامة التوازن بين حقوق فنان الأداء ومصـالح المنتـج. ولا شك أن فنان الأداء يعد متعسفاً فى استخدام هذا الحق إذا كـان رفضه للسيناريو لمجرد أنه وجد عملاً آخرَ بأجر أفضل لدى منتـج آخر ([3]). ويمكن أن تثار المسئولية العقدية لفنـان الأداء إذا لـم يكـن

([1]) TGI Paris, 23 nov. 1968, D.S. 1969-I- p. 402.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض المحاكم تخلط بين حق الإطـلاع علـى السيناريو وحق قبول السيناريو حيث تنظر إليهما كمترادفان وهو ماحدث بالحكم المشار إليه والصادر عن محكمة باريس فى ١٩٦٨/١١/٢٣.

([2]) Paris, 8 mai 1950, J.C.P. 1951-II-6110.

([3]) J.- M. Gueguen, Thèse precitée, p. 258.

رفض السيناريو مبرراً. ويعتبر الرفض مبرراً أو مشروعاً إذا كان كاتب السيناريو لم يحترم اقتراحات ورغبات فنان الأداء بشأن السيناريو أو كان من شأن تنفيذ العمل انطلاقاً من السيناريو بحالته الراهنة التأثير سلباً على نجاح العمل والإضرار بسمعة فنان الأداء الأدبية والفنية.

ويعد رفض فنان الأداء للسيناريو مشروعاً أيضاً إذا كان السيناريو يخالف الضمير المهنى له Conscience proffessionel .

ويرى بعض الفقه (١) أن العقد الذى يربط فنان الأداء بالمنتج والذى يتضمن شرطاً يسمح لفنان الأداء برفض السيناريو يعتبر عقداً تمهيدياً بفرض التزاما قبل التعاقد بحيث لا يتوافر العقد أو الإلتزام النهائى إلا بعد موافقة الفنان نهائياً على السيناريو. على أننا نتفق مع اتجاهاً آخر فى الفقه والقضاء يؤكد على الصفة النهائية لمثل هذا العقد ولما ينشأ عنه من التزامات، كل ما فى الأمر أن هذا العقد يمنح الممثل الأول حقاً إضافياً غير مألوف يتمثل فى قبول السيناريو أو رفضه والمطالبة بتعديله متى كانت هناك أسباب سائغة

([1]) Lyon - Caen, Note sous Paris, 30 mai 1961, D. 1961, p. 669.

تبرر ذلك[1]. وتبدو أهمية القول بأن العقد المتضمن لشرط الموافقة على السيناريو هو عقد نهائى أن هذا يقتضى ألا يتعـاقد فنـان الأداء أثناء سريان هذا العقد على عمل آخر يتعارض مع العمل الأول.

(1) J.- M. Gueguen, Thèse precitée, p. 262; C.A. Paris, 8 mai 1950, precité.

الفرع الرابع

حق رفض بث بعض المشاهد

قد ينشئ العقد الذى يربط فنان الأداء بالمنتج حقاً إضافياً لهذا الفنان يتيح له أحقية رفض بث بعض المشاهد. ويتم استخدام هذا الحق فى المرحلة السابقة على الانتهاء من إعداد النسخة الأصلية للفيلم أو المسلسل Copie standard . والواقع أن حق فنان الأداء فى الاعتراض على بث بعض المشاهد يعتبر امتداداً لحق فنان الأداء فى رفض السيناريو ومكملاً له. وبيان ذلك أن قراءة السيناريو قد لا تمكن فنان الأداء من الإحاطة بمدى قبول الجمهور للعمل على نحو دقيق بحيث يبقى لفنان الأداء حق تقييم العمل بشكل نهائى فى ضوء قراءة السيناريو ومراجعة المشاهد التى يتكون منها العمل. وقد يترتب على التقييم الإجمالى للعمل أن يجد فنان الأداء من بين المشاهد ما يمكن أن يسئ لسمعته الأدبية والفنية فيطالب بحذفها وفقاً للاتفاق الوارد بالعقد والذى يتيح له ذلك.

وقد يتعارض حق فنان الأداء فى رفض بث بعض المشاهد مع حقوق المؤلف (مؤلف السيناريو) وهو ما يقتضى أن يكون الرفض الصادر عن فنان الأداء قائماً على مبررات كافية وأسباب

سائغة وألا يترتب عليه التعديل فى المصنف بما يغير من جوهره وهدفه وفكرته الرئيسية. ومن التطبيقات التى يكون من حق فنان الأداء فيها رفض بث بعض المشاهد أن يطلب فنان الأداء عدم بث بعض المشاهد الإباحية التى تؤدى لانصراف الجمهور عن مشاهدة أعماله وفقده لحب الجمهور واحترامه ([1]).

([1]) TGI Paris, 14 mai. 1974, D.S. 1974 p. 766.

الفرع الخامس

حق فنان الأداء فى اختيار الأسلوب المناسب لمواهبه

من الحقوق التى يتمتع بها فنان الأداء والتى ترتبط بحقه الأدبى حق اختيار اسلوب الأداء أو التمثيل الذى يتناسب مع مواهبه. وتطبيقاً لهذا الحق فإن فنان الأداء يختار الدور أو الشخصية التى تناسب مواهبه. وقد أقر القضاء الفرنسى هذا الحق منذ زمن بعيد حيث قررت محكمة السين المدنية([1]) أن من حق فنان الأداء (الممثل) ألا يظهر إلا فى الأفلام وفى الشخصيات التى يراها متوافقة مع مواهبه الفنية ومصالحه المهنية.

والواقع أن الاعتراف بهذا الحق لفنان الأداء هو أمر منطقى إذ أن الأداء أو التمثيل هو إنعكاس لشخصيته كما أنه يستلزم شحذ الموهبة الفنية وكذلك تعبيرات الصوت والصورة الخاصة به من أجل إخراج هذا الأداء أو التمثيل فى الشكل المناسب. ولا شك أن

---

(1) T civ Seine, 19 fév 1955, precité

حيث تقرر المحكمة أن :

"Un acteur a le droit de ne paraître que dans des films et sous des aspects ou personnages qu'il estime conforme à ses convocations artistiques et à l'intérêt de sa carrière, sans qu'il puisse lui être opposé un usage quelconque ...".

إجبار فنان الأداء على تنفيذ مشاهد مثلاً لا يرغب فى القيام بها سيؤدى إلى عدم تنفيذها بصورة جيدة مما يضر بالعمل فى مجمله وبسمعة هذا الفنان أيضاً([1]). ومما يحسب للقضاء الفرنسى أيضا أنه قد اعترف بهذا الحق لفنان الأداء واعتبره أحد مظاهر الحق الأدبى له. على أنه لم يعتبر هذا الحق مطلقاً ولصيقاً بالشخصية بل اعتبره حقاً يقبل التصرف ويجد حدوده فيما نص عليه العقد من أحكام قانونية([2]). وعادة يلجأ فنان الأداء لاستخدام هذا الحق عندما يحاول المنتج أو المخرج حصره فى مجال محدد أو نوع معين من الأدوار أو الأعمال. وهذا الحق إذاً لا يعد لصيقاً بشخصية فنان الأداء ولايرتبط بالنظام العام وبالتالى يجوز لفنان الأداء التنازل عنه بصفة مؤقتة وفى حدود العقد الذى تضمن هذا التنازل فقط([3]). وعلى هذا فإنه إذا ارتبط فنان الأداء بعقد احتكار Contrat d'execlusivité مع أحد المنتجين بموجبه التزم هذا الفنان باتباع أسلوب محدد أو لعب دور معين فى كافة الأعمال التى ينتجها هذا

([1]) J. M. Gueguen, Thèse precitée, p. 240.

([2]) CA. Paris, 14 déc. 1967, RIDA juillet 1977, p. 147.

حيث قررت المحكمة أن :

"Un artiste a le droit absolu de ne pas cantonner dans un genre déterminé dès lors qu'il n'a pas accepté de limitations contractuelles".

([3]) J. M. Gueguen, Thèse precitée, pp. 243-244.

المنتج أثناء مدة العقد فإن فنان الأداء الذى يخالف قواعد هـذا العقـد يكون قد ارتكب خطئاً عقدياً يبرر فسخ العقد ([1]). على أنه إذا التزم فنان الأداء بالعقد بحيث لم يغير من المجال الذى حدده العقـد ولكـن قـام بـالتطوير فـى هـذا المجـال كـالتعديل فـى L'inspiration أو Le ton فـإن ذلـك لا يمـثل خطئاً عقدياً. ويعنى ذلك أنـه ليس من حق فنان الأداء التغـيير فى Le rythme de livrasion فـلا يمكنـه مثلاً التحول من الغناء الأوبرالى إلى الغناء الشعبى ([2]).

وإذا كان عقد الاحتكار يسمح صراحة لفنان الأداء بتغيير نوع الأداء أو التمثيل فإنه لا يجوز للمنتج بعد ذلك أن يحتـج عليـه بعدم نجاح النوع الجديد من الأداء لأن ذلك الفشل يدخـل ضمـن مخـاطر الاستثمار ولا يسأل عنه فنان الأداء طالما بذل العنايـة اللازمـة فـى العمل الذى شارك فى إنجازه.

([1]) فى نفس المعنى :

TGI Paris, 1 déc. 1980, RIDA janv. 1981, p.l173.

([2]) مثال ذلك أن يتعهد فنان الأداء بموجب عقد الاحتكار بلعب دوراً سياسياً أو دينياً فى كافة الأعمال الذى ينتجها الطرف الثانى فى العقد ثم يقوم فنـان الأداء بتغيير الأدوار ليؤدى دوراً عاطفياً مثلاً.

فالمعروف أن أسلوب الأداء الذى يتبناه فنان الأداء يتوقف بصفة أساسية على قدراته الفنية وعلى ذوق الجمهور المقصود بالأداء أو التمثيل أو المتلقى له.

ويختلف الحق الأدبى لفنان الأداء عن الحق الأدبى للمؤلف من حيث أن الأخير لا يمكنه التنازل عن حقه فى اختيار أسلوب الإبداع الذى يناسبه فى حين يستطيع فنان الأداء ذلك. ولا يتغير الحال بشأن المصنفات بالتوصية Oeuvres de commande إذ أنه حتى فى هذه الحالة فإن المتعاقد مع المؤلف يطلب منه إنجاز مصنف يتناسب مع مواهبه وقدراته الإبداعية ([1]).

ومن خلال ما سبق تبين لنا أن حق اختيار الأسلوب الذى يناسب فنان الأداء هو أحد مظاهر ممارسة هذا الأخير لحقه الأدبى. وفى هذا يقرر بعض الفقه أن :

"Le choix du style est fonction de la personnalité d'un artiste; c'est pour cette raison qu'il constitue une prérogative du droit moral"([2]).

([1]) J. M. Gueguen, Thèse precitée, p. 245.

([2]) J. M. Gueguen, Thèse precitée, p. 244.

مما تقدم نرى أن المشرع لم يحدد على سبيل الحصر صور الاعتداء التي يمكن أن تقع على الحق الأدبي لفنان الأداء. وقد أحسن المشرع صنعاً حين ترك تقدير ذلك الأمر للقضاء في كل حالة على حدة. وقد أكد مشروع قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ في فرنسا على ذلك الأمر حيث قرر النائب «جولي بوا» عند إقرار هذا المشروع أنه أياً كانت الصياغة التي يتبناها المشرع في هذا الشأن فإن قضاء الموضوع هو الذي يقرر ما إذا كان هناك اعتداء قد وقع على الحق الأدبي لفنان الأداء من عدمه([1]). وعلى أية حال فإن الاعتداء على الحق الأدبي يمكن أن يأخذ شكل الاعتداء على الحق في الصوت أو الصورة عن طريق تشويههما وكذا الاعتداء على الأداء ذاته في حالة تحريفه أو تعديله دون إذن كتابي صريح من فنان الأداء. ويمكن أن يتمثل الاعتداء على الحق الأدبي لفنان الأداء أيضاً في حالة إغفال ذكر اسمه أو صفته سواء على الدعامات التي يتم تثبيت الأداء عليها أو على وسائل الدعاية المتبعة للترويج للعمل الفني الذي يعد الأداء أو التمثيل عنصراً من عناصره.

([1]) J. O. Debats Senat jeudi 4 avril 1985, p. 125.

حيث قرر أنه :

"Quelque soit la tradiction que nous retiendrons, c'est la jurisprudence des tribunaux, qui est déjà en marche sur ce sujet, qui fixera le controur éxact de ce que peut faire un artiste, lors qu'il éstime que son droit moral a été atteint".

الخاتمة

من خلال دراستنا الماثلة يتأكد لنا أن القانون هو وبحق مرآة المجتمع التى تعكس أحواله الثقافية والعلمية والاقتصادية والتقنية. ويبدو ذلك إذا علمنا أن تطور المجتمع من الناحية التقنية وظهور وسائل اتصال حديثة أدى إلى ميلاد حقوق لم تكن معروفة قبل هذا التطور ومن هذه الحقوق حقوق فنان الأداء ومن قبلها حقوق المؤلف. وقد تبين لنا الآن أن تأخر التشريعات العربية – ومنها قانون الملكية الفكرية المصرى – يرجع إلى تأخر التطور التقنى فى مجال الاتصالات ونقل وإتاحة المصنفات والإبداعات للجمهور. وعلى ذلك فإن ارتباط الحقوق المجاورة وجوداً ونطاقاً بالتطور العلمى لم يعد محلاً للجدل أو النقاش. ومن حيث مصطلح الحقوق المجاورة ذاته فإن الجدير بالذكر أن هذا المصطلح قد تم استخدامه لأول مرة فى عام ١٩٤٨ بمناسبة مراجعة اتفاقية برن ثم شاع استخدامه بعد ذلك فى الفقه والتشريع والقضاء.

والواقع أن حماية الحق الأدبى لفنان الأداء تمثل مطلباً هاماً خاصة وأنه هو الوحيد من بين أصحاب الحقوق المجاورة الذى يتمتع بحق أدبى وبالتالى يقع فى منطقة وسطى بين المؤلف وباقى أصحاب الحقوق المجاورة. ومما تقدم كان لزاماً علينا أن نميز بين

فنـان الأداء والمؤلـف وكذلـك نميزه عن بـاقى أصحـــاب الحقـوق المجاورة حتى نصل إلى تعريف دقيق لفنان الأداء.

ويعتبر قانون الملكية الفكرية المصرى الحالى هو أول تشريع مصرى يعرف أصحـاب الحقوق المجـاورة بمـا فيهم فنـان الأداء وينظم ولو بإيجاز حقوقهم ووسائل حمايتها وقد كنا نتمنى أن يكون هذا القانون أكثر تفصيلاً فى مجال تنظيـم الحقـوق المجـاورة وذلـك علـى غـرار القـانون الفرنسـي والقـانون الأسـبانى وغيرهمـا مـن التشريعات الأوروبية الأخرى.

وقد بينا من خلال دراستنا أن حقـوق فنـان الأداء وغيره من أصحـاب الحقـوق المجـاورة ترتبـط ارتباطـاً وثيقـاً بحقـوق المؤلـف وبمصنفاتـه حيـث لا يـرد الأداء أو التمثيـل عـادة إلا علـى مصنـف سابق وبالتالى فإنه بدون المصنفات التـى يبدعهـا المؤلـف لا يكـون هناك محلاً للحديث عن الحقوق المجاورة. وعلى ذلك فـإن الحقـوق المجـاورة ترتبـط ارتباطـاً واضحـاً بالمصنفـات السـابق إبداعهـا وبـالتطور فـى وسـائل النشـر والبـث والإتاحـة للجمهـور. وإذا كـان المصنف لازماً لوجود الأداء أو التمثيل الذى يبدعه فنان الأداء فـإن هذا لا ينفى أيضاً أن تدخل فنان الأداء فى نقـل المصنـف للجمهـور فى صورة مسلسل أو مسرحية أو أغنية أو عزف موسـيقى يضمـن

لهذا المصنف انتشاراً أوسع وقبولاً أفضل لدى الجمهور كما أن هذا الأخير هو الذى أصبح يحدد المركز الاجتماعى والاقتصادى لفنان الأداء بما يؤثر بجلاء على مركزه القانونى وتنظيم حقوقه تشريعياً. وتأكيداً لما سبق فإن النجم الأول الذى يحظى برصيد وافر لدى الجمهور يتمتع بقوة اقتصادية وتفاوضية مع المنتج تفوق بمراحل تلك التى يتمتع بها المؤلف الذى يصبح فى كثير من الأحوال مجرد تابع للنجم الأول ومنفذ لرغباته وتوجيهاته.

والواقع أن مصطلح فنان الأداء وإن كان لم يبرز سوى فى عام ١٩٤٨ فإن الحاجة إلى حماية فنان الأداء كأحد أهم أصحاب هذه الحقوق بدأت منذ عام ١٩٢٠ ومع ظهور السينما الناطقة. وقد رأينا أن المشرع الفرنسى كان أسبق زمنياً من نظيره المصرى فى مجال حماية حقوق فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة حيث كانت هناك العديد من المحاولات التشريعية فى هذا الصدد والتى توجت بصدور قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ والذى تبناه قانون الملكية الفكرية الحالى.

وجدير بالذكر أن بعض الدول الأنجلوسكسونية وكذلك القانون الأردنى تعتبر فنان الأداء مؤلفاً شريكاً وليس مجرد صاحب حق مجاور وذلك فى مجال المصنفات الموسيقية. والواقع أن الأمر على

خلاف ذلك فى الدول اللاتينية ومنها فرنسا وكذلك فى مصر حيث يعتبر فنان الأداء صاحب حق مجاور مستقل تماماً عن حق المؤلف وإن كان يتمتع بحق أدبى قريب من حيث سلطاته من ذلك الحق الأدبى الذى يتمتع به المؤلف. ولعل استقلال حق المؤلف عن الحقوق المجاورة يجعل التعارض بينهما متصوراً وهو ما حدا بالمشرع الفرنسى إلى وضع قاعدة واضحة تجعل الأولوية لحق المؤلف عند التعارض أو التنازع. على أن ذلك لا يعنى أن المشرع الفرنسى قد وضع تدرجاً هرمياً يسمو فيه حق المؤلف على الحقوق المجاورة بل كل ما فى الأمر أنه عند تعذر فض التعارض بينهما بصورة ملائمة فلا يكون هناك مفراً من تفضيل حقوق المؤلف على الأقل لكونها أسبق زمنياً فى الوجود. ولعل صعوبة التوفيق بين حقوق فنان الأداء والمؤلف تنبع من كونهما يتمتعان بحق أدبى بخلاف باقى أصحاب الحقوق المجاورة.

وإذا كان ما سبق هو الحل التشريعى للتعارض أو التنازع بين حق المؤلف وحق فنان الأداء أو المنتج فإن من الناحية العملية والواقعية فإن القوة التفاوضية التى يتمتع بها فنان الأداء (النجم الأول) والقوة الاقتصادية التى يتمتع بها المنتج تجعل الصراع بين الحقين يحسم غالباً فى غير صالح المؤلف بل أكثر من ذلك أن فنان الأداء الذى يحظى بالشهرة والقدرة على اجتذاب الجمهور أصبح

هو الذى يختار مؤلف العمل ومخرجه وباقى المشاركين فيه وفى مجال الغناء أصبح هو الذى يحدد مؤلف الكلمات واللحن الموسيقى والموزع .... إلخ. وعلى هذا يمكننا القول أن حماية فنان الأداء إذا كانت تأخرت تشريعياً فإن الجمهور قد عوضهم عن ذلك حيث منحهم قوة تفاوضية تجاه المتعاقد معهم وفى مواجهة المؤلف.

ومن حيث فئات أصحاب الحقوق المجاورة فقد تبين لنا أن الاتجاه التقليدى السائد فى التشريع بحصرهم فى فئات ثلاثة: فنان الأداء – منتج الفيديوجرام والفونوجرام وهيئات الإذاعة. وتذهب بعض التشريعات بإدراج الناشر ضمن أصحاب الحقوق المجاورة ومنها القانون اللبنانى والقانون الأسبانى. كما ينادى بعض الفقه أيضاً بإضافة فئات جديدة لأصحاب الحقوق المجاورة كمنتجو قواعد البيانات ومنظم أو الراعى الرسمى للمسابقات الرياضية. وخلافاً لهذا الاتجاه وذاك يذهب القانون اليونانى إلى حصر أصحاب الحقوق المجاورة فى فئة واحدة وهى فئة فنانو الأداء.

وأياً كان الأمر فإن تعداد أصحاب الحقوق المجاورة فى التشريعات يرد على سبيل المثال لا الحصر وبالتالى لا يوجد ما يمنع إضافة فئات جديدة إلى هذا التعداد متى دعت الحاجة إلى ذلك وتوافرت المبررات المقبولة.

ومن خلال دراستنا الماثلة حاولنا أيضاً التمييز بين فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة وكذلك باقى المشاركين بصفة تقنية فى العمل الفنى وكذلك حاولنا التمييز بينه وبين المؤلف وكذلك باقى أصحاب الحقوق المجاورة. وقد رأينا أن فنان الأداء يجب أن يكون دائماً شخصاً طبيعياً بخلاف باقى أصحاب الحقوق المجاورة إذ يمكن أن يكون أحدهم كالمنتج أو هيئات الإذاعة شخصا معنوياً وهذا هو الغالب أو شخصاً طبيعياً.

وقد بينا أيضاً أن بعض الفقه يحاول التمييز بين الممثل والمؤدى على اعتبار أن الأول هو شخص طبيعى يترجم بصورة ناطقة وبإبداع شخصى مصنفاً سابق الوجود فى حين أن الثانى هو الشخص الطبيعى الذى يساهم فى أداء جماعى يدار بواسطة قائد يستقل باختيار التركيبات والمكونات الصوتية. وعلى هذا فإن هذا الجانب الفقهى يميز بينهما استناداً إلى فكرة التبعية التى تتوافر بشأن المؤدى دون الممثل والواقع أن هذه التفرقة كما نوهنا سلفا لاتعدو أن تكون ذات طابعاً نظرياً حيث لا ترتب آثاراً قانونية إذ يتمتع كلاهما بذات الحقوق وتسرى عليه ذات القواعد القانونية.

ومن حيث تعريف فنان الأداء فإن كافة التشريعات تتفق على ضرورة أن يكون شخصاً طبيعياً وأن يتميز عمله سواء كان أداء

أو تمثيل بالإبداع وأن تكون شخصيته الفنية واضحة من خلال عمله.

وقد عرفت المادة ١٢/١٣٨ من قانون الملكية الفكرية المصرى فنانو الأداء بأنهم «الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أن يعزفون أو يرقصون فى مصنفات أدبية أو فنية محمية طبقاً لأحكام هذا القانون أو آلت إلى الملك العام، أو يؤدون فيها بصورة أخرى بما فى ذلك التعبيرات الفلكلورية». وهكذا يبدو لنا كيف أن مجالات إبداع فنان الأداء عديدة لا حصر لها وإن كان المشرع قد ذكر أهمها وأكثرها شيوعاً. ويضاف إلى ذلك أن الأداء أو التمثيل الذى يقوم به فنان الأداء يكون محلاً للحماية سواء ورد على مصنف لازال يحظى بحماية الحق المالى لمؤلفه أو سقط فى الدومين العام أو حتى إذا تعلق الأمر بالتعبيرات الفلكلورية وذلك بهدف إحياء تراث المجتمع الثقافى والمحافظة عليه. وقد أيدنا هذا التوسع فى نطاق حماية فنانو الأداء باعتباره نهجاً تشريعياً محموداً كان سيقترب من الكمال لو أن المشرع تناول أحكام هذه الحماية بالتفصيل المناسب.

وقد رأينا أيضاً من خلال عرض تعريفات بعض التشريعات العربية فنان الأداء أن بعض التشريعات كالقانون الجزائرى تستخدم

لفظ «الموسيقى» حين يعرف فنان الأداء فى المادة ١٠٩ من قانون ١٩٩٧ بأنه «الممثل والمغنى والموسيقى والراقص.......».

وقد أوضحنا فى حينه أن الأفضل هو استخدام لفظ العازف الموسيقى بدلاً من لفظ الموسيقى حتى لا تقع فى الخلط بين المؤلف الموسيقى وفنان الأداء (العازف الموسيقى) ولعل ما ننادى به هو ما فعله القانون اللبنانى فى المادة ٣٥ كما بينا سلفاً. ويستفاد من خلال تعريفات فنان الأداء فى التشريعات المختلفة أنه لابد أن يكون شخصاً طبيعياً لأن الشخص المعنوى لا يمكنه الإبداع والابتكار لأنه عبارة عن شخصية مفترضة من خلال الحيلة القانونية وبالتالى ليس له وجود مادى يمكنه من الإبداع والابتكار.

وحرى بالذكر أيضاً أن المشرع الفرنسى يستبعد الفنان المساعد من نطاق الحماية القانونية لفنان الأداء بسبب عدم أهمية العمل الذى يقوم به والذى لا يبرز شخصيته الفنية بوضوح. والواقع أن المشرع المصرى لم يتعرض لهذه الطائفة من الفنانين الذين يكثر وجودهم فى مجال السينما والمسرح والأفلام الإعلانيه. ولا شك أن استبعاد الفنان المساعد من نطاق الحماية المقررة لفنان الأداء بموجب أحكام قانون الملكية الفكرية واقتصار حمايته على القواعد القانونية العامة وأحكام قانون العمل فإنه يعذو من الأهمية

بمكان التمييز بين فنان الأداء والفنان المساعد وقد كنا تمنى أن يضع لنا المشرع سواء فى مصر أو فرنسا معياراً واضحاً لإقامة هذه التفرقة التى ترتب آثاراً قانونية هامة.

وأمام صمت المشرع عن وضع هذا المعيار فإنه يضحى من اللازم اللجوء للأعراف المهنية السائدة فى كل مجال من مجالات الإبداع الفنى وعلى أية حال فإنه يمكن التمييز بين فنان الأداء ليس فقط على أسس كمية بل على أساس ظهور الشخصية الفنية من عدمه ودرجة إبداعه وذلك بغض الطرف عن كم الدور أو مقدار المقابل المالى الذى يتقاضاه الفنان نظير هذا الدور.

وخلافاً للمصنف فإن الأداء أو التمثيل لا يشترط أن يتمتع بصفة الابتكار بالمفهوم الذى نأخذ به فى مجال المصنفات بل يكفى أن تبرز الشخصية الفنية لفنان الأداء من خلال الأداء أو التمثيل بصرف النظر عن مدته وعدد كلماته.

وقد رأينا أيضاً أن المشرع الفرنسى يجعل من بين فنانو الأداء من يقرأ أو يتلو فى حين أننا نرى أن مجرد قراءة المصنف تعد عملاً مادياً أما التلاوة فهى التى تبرز شخصية المؤدى وخاصة إبداعاته الصوتية وإذا كان المقصود بالقراءة أيضاً الإبداع الصوتى

فإن ذلك يعد تكراراً لا طائل منها إذ ستعد القراءة والتلاوة عندئذ مترادفين.

ومن حيث جوهر دراستنا التى تدور بصفة أساسية حول الحق الأدبى لفنان الأداء فإن أول ما تجدر الإشارة إليه أن الحق الأدبى للمؤلف يتميز عن الحق الأدبى لفنان الأداء وذلك من حيث المكنات التى يخولها كل منهما لصاحبه ومن حيث عدم استلزام رضاء فنان الأداء بخصوص إعداد النسخة النهائية بخلاف المؤلف الذى لابد أن يرضى عنها حتى لا تخرج للجمهور بشكل يشوه أفكاره ويسىء للنص الأدبى المكتوب بما يضر بمصالح المؤلف المالية والأدبيه.

وقد بينا من خلال هذه الدراسة أن قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ فى فرنسا كان أول تشريع فرنسى ينظم أحكام الحقوق المجاورة ثم تلاه قانون الملكية الفكرية الحالى. أما فى مصر فقد كان القانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ بشأن إصدار قانون الملكية الفكرية هو أول قانون يتعرض لأحكام الحقوق المجاورة. وعلى هذا فإن تنظيم الحق الأدبى لفنان الأداء بدأ فى فرنسا منذ عام ١٩٨٥ فى حين لم يبدأ فى مصر سوى عام ٢٠٠٢. وفى المرحلة السابقة على التدخل التشريعى فى هذا المضمار كان القضاء - خاصة الفرنسى - يمثل

ضمانة فعاله فى مجال حماية الحق الأدبى لفنان الأداء بحيث يمكن القول أن قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ كان مجرد تقنين للمبادئ القانونية التى وضعها القضاء فى هذا الشأن.

وقد أوضحنا ما يتميز به الحق الأدبى لفنان الأداء من خصائص حيث رأينا أن المشرع المصرى قد جعله حقاً أبدياً لايقبل التنازل فى حين اتجهت بعض التشريعات إلى تأقيت الحق الأدبى لفنان الأداء ومن ذلك القانون الأسبانى (م/١١٣) الذى يجعل مدة الحق الأدبى ٢٠ سنة فى حين يقرر القانون النمساوى أن مدة هذا الحق هى حياة فنان الأداء بالإضافة إلى ٥٠ سنة بعد وفاته وكذلك فعل القانون البرتغالى الذى حدد مدة هذا الحق بحياة فنان الأداء بالإضافة إلى ٤٠ سنة بعد وفاته.

ولم يحدد المشرع الفرنسى صراحة ما إذا كان الحق الأدبى لفنان الأداء مؤبداً من عدمه على خلاف ما فعل بشأن الحق الأدبى للمؤلف وهو ما يستدعى تدخل المشرع لبيان ما يراه فى هذا الشأن صراحة. مع الأخذ فى الاعتبار أن تأقيت الحق الأدبى لفنان الأداء يجعل أدائه أو تمثيله مطمعاً للقراصنة ولصوص الفكر وما أكثرهم فى هذا الزمان.

وفيما يتعلق بالسلطات أو المكنات التي يخولها الحق الأدبي لفنان الأداء فإن أول ما يجب الإشارة إليه هو أن فنان الأداء لا يتمتع بحق السحب والندم وقد ثار التساؤل حول مدى تمتع فنان الأداء بحق الإتاحة ورأينا أن القضاء في الفترة السابقة على التدخل التشريعي كان يعترف لفنان الأداء بما يسمى حق الاعتراض على أي تعديل في الأداء أو التمثيل. وقد بينا في حينه أن بعض أحكام القضاء الفرنسي - في هذه المرحلة - قد أقرت لفنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر.

وقد خلطت بعض الأحكام كما رأينا بين الحق في الإتاحة والحق في الإذن الذي يتمتع به فنان الأداء والذي يرتبط بالحق المالي وبالحق الأدبي في ذات الوقت. وقد ذهبت بعض الأحكام القضائية في فرنسا أيضاً إلى أن فنان الأداء لا يتمتع من سلطات الحق الأدبي سوى بحق نسبة الأداء أو التمثيل إليه وذكر صفته على الدعامات التي يتم تثبيت الأداء عليها.

وقد رأينا أيضاً كيف انقسم الفقه الفرنسي بشأن مدى تمتع فنان الأداء بحق تقرير النشر بين من يذهب إلى عدم تمتعه بهذا الحق نتيجة عدم النص عليه صراحة وبين من يرى إمكانية تمتعه بهذا الحق.

وقد انتهينا إلى أن الاعتبارات العملية وليست الموضوعية هى التى تحول دون تمتع فنان الأداء بحق تقرير النشر. وعلى هذا فإنه بسبب صعوبة التوفيق بين الحق الأدبى للمؤلف والحق الأدبى لباقى فنانو الأداء وبين الحق الأدبى لفنان الأداء وكذلك بسبب النص على قرينة التنازل المقررة لصالح منتج المصنف السمعى البصرى فإنه يصعب الاعتراف لفنان الأداء بالتمتع بحق الإتاحة أو تقرير النشر.

ويذهب بعض الفقه الفرنسى إلى أن توقيع فنان الأداء على عقد إنتاج المصنف السمعى البصرى أو عقد الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل يعتبر أحد وسائل ممارسة الحق فى الإتاحة. وهكذا يتضح لنا أن اختلاف طبيعة حق المؤلف عن الحقوق المجاورة يؤدى إلى اختلاف وسائل ممارسة كل منهما.

وعلى أية حال فإن فنان الأداء يمكنه الاستعاضة عن عدم الاعتراف له بحق الإتاحة أو تقرير النشر من خلال ممارسة الحق فى احترام الإسم والصفة على اعتبار أن عدم احترام الحق في الإتاحة يمثل فى ذات الوقت اعتداء على الحق فى احترام الإسم والصفة.

ويتمتع فنان الأداء أيضاً بالحق فى مراقبة وسائل الإتاحة للجمهور وهو حق اعترف به القضاء لفنان الأداء حتى قبل التدخل التشريعى لتنظيم أحكام الحقوق المجاورة. ويختلف هذا الحق عن الحق فى الإتاحة من الناحية الزمنية حيث يكون الحق فى الإتاحة سابقاً على الاستغلال المالى للأداء فى حين يكون الحق فى الرقابة لاحقاً على قرار الاستغلال ومعاصراً لعمليات الاستغلال وممثلاً لوسيلة هامة من وسائل التأكد من احترام المنتج لأحكام العقد وضوابط قرينة التنازل المقررة لصالحه.

وفيما يخص حق السحب والندم فإنه لا خلاف فى الفقه كما بينا سلفاً حول عدم تمتع فنان الأداء بهذا الحق حيث لم ينص المشرع عليه صراحة خلافاً لما فعل بالنسبة للحق الأدبى للمؤلف.

والواقع أن عدم تمتع فنان الأداء بهذا الحق يرجع بصفة أساسية إلى اعتبارات عملية وإلى الخشية من تعسف فنان الأداء فى استخدام هذا الحق – إذا تمتع به – بما يؤدى للإضرار بمصالح المنتج والمؤلف وبباقى فنانو الأداء المشاركين معه فى العمل الفنى.

وبعكس الحق فى السحب والندم فإنه لا خلاف فى الفقه والتشريع حول تمتع فنان الأداء بالحق فى احترام الإسم والصفة

بمعنى حقه فى نسبة الأداء أو التمثيل إليه والدفاع عنه ضد أى تشويه أو تحريف أو اعتداء.

ولا يخفى على الفطنة ما يتمتع به الحق فى الإسم من أهمية بالغة بالنسبة لفنان الأداء خاصة فى مجال التمثيل والغناء على اعتبار أنه يعتبر وسيلة اجتذاب الجمهور وتكوين رصيد لديه. ولحق فنان الأداء فى الإسم جانب سلبى يعطيه الحق فى إخفاء إسمه أو اتخاذ اسم مستعار كما أن له جانب إيجابى بمعنى أن الناشر أو المنتج يلتزم بذكر اسم فنان الأداء وصفته وقد يكتفى بكتابة اسم الكورال أو الفرقة الغنائية أو الموسيقية حين يكون العدد كبيراً ويصعب ذكر أسماء جميع الأعضاء.

وقد رأينا أيضاً فى سياق دراسة أحكام الحق فى الاسم أنه يغلب استخدام الاسم الفنى الذى يكون قادراً على اجتذاب الجمهور وكذلك وجدنا صعوبة تتعلق بكيفية ذكر اسم فنان الأداء فى حالة استخدام أدائه أو تمثيله كخلفية لعمل فنى آخر وكذلك فى جالة تحويل الأداء إلى الشكل الرقمى بما يغير من معالم العمل الأول وفى هذه الحالة الأخيرة يمكن الاكتفاء بتعويض فنان الأداء مالياً.

ويقر المشرع أيضاً لفنان الأداء الحق فى احترام الأداء بما لايسمح لأى شخص آخر بتحريفه أو تشويهه. وفى سبيل حماية الأداء أو التمثيل تتداخل أحياناً سلطات الحق المالى مع نظيرتها الخاصة بالحق الأدبى بحيث يصعب الفصل بينهما ولا يخفى أن الحق الأدبى لفنان الأداء بكافة سلطاته لايجوز أن يهدر الحق الأدبى للمؤلف فقد رأينا أن التعارض بينهما يجعل الغلبة لجانب حقوق المؤلف.

وقد أوضحنا كذلك من خلال تلك الدراسة أن صور الاعتداء على الحق الأدبى لفنان الأداء لا حصر لها إلا أن أخطر صور هذا الاعتداء تتمثل فى حذف أو إضافة بعض المشاهد أو تعديل موضعها بما يؤثر سلباً على قيمة الأداء أو التمثيل ويشوه صورة فنان الأداء لدى جمهوره. ولا يعنى ذلك غل يد المخرج تماماً بل يكون له إجراء التعديلات التى تجد مبررها فى الأصول الفنية اللازم مراعاتها لجودة العمل الفنى ونجاحه والارتقاء به وهذا يحتاج أن نميز بدقة بين المونتاج وبين تعمد حذف بعض المشاهد.

وقد صادفتنا أيضاً مشكلة بث الاعلانات التجارية أثناء إتاحة أو بث العمل الفنى ووجدنا أن المبالغة فى بث هذه الإعلانات يسىء للعمل الفنى ويؤدى لتغليب الاعتبارات المالية على حساب العمل

ذاته. وقد يتمثـل الاعتـداء علـى الأداء أو التمثيل أيضـاً فـى تثبيت الأداء على دعامات معيبـه أو إضافـة ضوضـاء أثنـاء تثبيت الأداء على الدعامات بما يهدر القيمة الفنية لهذا الأداء أو التمثيل.

والواقع أن هناك حقوقاً أخـرى ترتبـط بـالحق الأدبـى ارتباطـاً وثيقاً وقد خصصنا لها المطلب الخامس من المبحث الثـانى وركزنـا على أهمها وهى: الحق فى الصورة الذى يرتبـط بـالحق فـى الاسم والذى تبدو أهميته فى ظل تطور وسائل الاتصال والإتاحة وإمكانية استخدام الصورة فى الاعلانات التجاريـة بوسـائلها المختلفـة أو فـى الأغنيات المصورة (الفيديوكليب).

وإذا كان فنان الأداء يتمتع بالحق فى الصورة فإنه لا يسـتطيع الاعتراض على نشر أو بث صورته على سبيل الأخبـار المرتبطـة بعمله الفنى إذ يحقق هذا البـث أو النشـر مصلحـة فنـان الأداء ذاتـه ولا يمكن فنان الأداء أيضـاً الاعـتراض علـى المحاكـاة السـاخرة أو الكاريكاتير الذى يتعرض للأداء أو التمثيل حيث يعد ذلك مـن قبيل الاستثناءات التى قررها المشرع سواء فى مصر أو فرنسا.

وتأكيداً لما انتهينا إليه من أن النجم الأول يفضل مـا يتمتـع بـه من قوة على اجتذاب الجمهور أصبـح يتمتـع بحقـوق ومزايـا كثيرة

تفوق أحياناً ما يتمتع به المؤلف ذاته. ومن هذه الحقوق : الحق فـى اختيار المخرج أو الموافقة عليه والحق فى الموافقة على السـيناريو ..... إلخ.

والواقع أن إقرار هذه الحقوق لصالح فنان الأداء يمكن - كمـا ذهبت محكمة باريس إليه - أن يضع المنتج تحت رحمة فنان الأداء الذى يتعسف عادة فى استخدامها.

وبعد،

فقد كانت تلـك هـى موضوعـات دراستنا للحـق الأدبـى لفنـان الأداء والتى أوضحت لنا أن هذا المجال يحتاج للمزيد من الدراسـة والبحث وأن هنـاك جزئيات تحتـاج لدراسـة خاصـة متعمقـة ومنهـا مـدى تمتـع فنـان الأداء بحـق الإتاحـة وحـق السـحب والنـدم بحيـث تسـعى هـذه الدراسـة للتوفيـق بيـن الاعتبـارات العمليـة والقواعـد القانونية. ويحتاج موضـوع بـث الاعلانـات التجاريـة أثنـاء عـرض العمل الفنى أيضا للدراسة المتعمقة وكذلك يحتاج الحق المالى لفنان الأداء إلى البحث والبيان ونتمنى أن تتاح لنا الفرصة قريبـاً لإجـلاء غموض هذه الموضوعات بإذن الله.

تم بحمد الله وتوفيقه.

Liste d'Abréviations قائمة المختصرات

ALAI ... Association Littéraire et Artistique Internationale.

Al : ....Alinéa.

Ann........ Annales de la propriété Industrielle, Artistique et Littéraire, (anciennement Recueil Pattaile).

ann. ....Annexe.

Art. ....Article.

BEDA:..............Bureau égyptien du Droit d'Auteur.

Bull .... Bulletin.

Bull. civ........Bulletin des arrêts de la cour de cassation chambre civile

Bull. Dr. d'auteur ....Bulletin du droit d'auteur (UNESCO).

Bull. SACEM................ Bulletin de la jurisprudence de la SACEM.

CA..Cour d'Appel.

Cah. Dr. auteur ....Cahiers du droit d'auteur.

Cass. **1^er^ civ.** ....Cour de Cassation, première chambre civile.

Cass. com. ....Cour de cassation, chambre commerciale.

Cass. crim. ....Cour de cassation, chambre criminelle.

ch .... Chambre.

Chron. ....Chronique

C. m. .... Cour mixte.

comp .... Comparer.

Concl. .... Conclusion.

c /.. Contre.

CPI ....Code de la Propriété Intellectuelle (France).

DH................................... Dalloz hebdomadaire.

DP...................................... Dalloz périodique.

DS......................................Recueil Dalloz Sirey.

Doc. Parl. .... Documents parlementaires.

Déb. Parl.. .... Débats parlementaires.

Dr. auteur .... Droit d'auteur.

éd. .... Édition.

égal. ....Également.

Eod. loc .... eodem loco.

Fasc. .... Fascicule.

GP ....Gazette du palais.

Gaz. Trib. ....Gazette Tribunaux.

Ibid .... Ibidem (au même endroit).

IR. .... Informations Rapides.

Infra .... Au- dessous.

JCP ....Juris - Classeur périodique : La semaine juridique.

J.O .... Journal Officiel. (lois et décrets).

J – .Cl .... Juris- Classeur.

Juris- Data .... Juris – Data (banque de données juridiques).

LGDJ .... Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence.

n° ....Numéro.

obs ....Observation.

OMPI. ....Organisation Mondial de la Propriété Intellectuelle.

op. cit ....Opus citus (référence précitée).

p ....Page.

§ ....Paragraphe.

Pat .... Pataille (annales de la propriété industrielle).

Petites affiches ....Petites affiches.

PIBD .... Propriété Industrielle – Bulletin de documentation.

précit. ....Précité.

Rép. civ Dalloz. .... Dalloz (encyclopédie)

RIDA .... Revue Internationale du Droit d'Auteur.

RTD civ. .... Revue Trimestrielle du Droit civil.

RTD com.....Revue Trimestrielle du Droit commercial et de droit économique.

S ....Recueil Sirey.

SACEM. .... Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique. (France).

SACERAU .... Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de la République Arabe Unie (Égypte).

Somm.......... ....Sommaire.

s ....Suivant.

Supra .... Au- dessus.

T ....Tome.

Trib. civ. .... Tribunal civil.

Trib. com. .... Tribunal de commerce.

Trib. I ....Tribunal d'Instance.

TGI. ....Tribunal de Grande Instance.

Trib. M ....Tribunal mixte.

V°. ....Voir.

vol. ....Volume

قائمة المراجع

أولا : المراجع باللغة العربية :

١- المراجع العامة:

١-د/أحمد سويلم العمرى: حقوق الإنتاج الذهني- دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧.

٢-د/ أبو اليزيد على المتيت : الحقوق على المصنفات الأدبية والفنية والعلمية-ط١-منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٦٧.

٣-د/ جمال محمود الكردي-د/هشام محمد خالد : محاضرات في تشريعات الإعلام-طنطا ٢٠٠٢-٢٠٠٣ بدون ناشر.

٤-د/ جودي وانجر جوا نز وآخرون : الملكية الفكرية- المبادئ و التطبيقات- ترجمة أ/ مصطفى الشافعي- مراجعة د/ حامد طاهر- شركة ناثان اسوسيتس ٢٠٠٣.

٥-د/ حمدي عبد الرحمن أحمد : مقدمة القانون المدني- الحقوق والمراكز القانونية-بدون ناشر ٢٠٠٢-٢٠٠٣.

٦-د/ عبد المنعم فرج الصده : محاضرات في القانون المدني- حق المؤلف في القانون المصري- معهد البحوث والدراسات العربية- جامعة الدول العربية ١٩٦٧.

٧-د/ عبد الله مبروك النجار : الحماية المقررة لحقوق المؤلفين الأدبية في الفقه الإسلامي والقانون الوضعي - دراسة مقارنة- ط١--دار النهضة العربية ١٩٩٠.

٨-د/ فتحي الدريني وآخرون : حق الابتكار في الفقه الإسلامي- ط٣ مؤسسة الرسالة-بيروت ١٩٨٤.

٩-د/ محمد حسام محمود لطفي : المرجع العملي في الملكية الأدبية والفنية في ضوء آراء الفقه وأحكام القضاء- الكتاب الرابع - دار النهضة العربية ١٩٩٩.

١٠- د/ محمد حسين منصور : نظرية الحق-دار الجامعة الجديدة ٢٠٠٤.

١١- د/ محمد عبد الظاهر حسين : حق التأليف من الناحيتين الشرعية والقانونية-وفقا لقانون حماية حقوق الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢-دار النهضة العربية ٢٠٠٢-٢٠٠٣.

١٢-د/ محمد مختار القاضي : حق المؤلف النظرية العامة- مكتبة الأنجلو المصرية الكتاب الأول والكتاب الثاني ١٩٥٨.

١٣- د/ نواف كنعان : حق المؤلف- النماذج المعاصرة ووسائل حمايته-ط٢- مؤسسة الرسالة عمان ١٩٩٢.

٢- المراجع المتخصصة:

١- د/ إبراهيم أحمد إبراهيم : الحماية الدولية لحق المؤلف- دار النهضة العربية ١٩٩٢.

٢-د/ إبراهيم أحمد إبراهيم : التجارة الإلكترونية والملكية الفكرية- مجلة المحاماة-العدد الأول ٢٠٠١-ص ص ٥٩١ : ٥٩٦.

٣-د/ أسامة أحمد بدر : بعض مشكلات تداول المصنفات عبر الإنترنت-دار النهضة العربية ٢٠٠٢.

٤-د/ أحمد لعرابة : أوضاع حق المؤلف والحقوق المجاورة في الوطن العربي في إطار التشريعات العربية و الدولية- المنظمة العربية للتربية والثقافة- تونس ١٩٩٩.

٥- د/ جمال محمود الكردي : حق المؤلف في العلاقات الخاصة الدولية والنظرة العربية والإسلامية للحقوق الذهنية في منظومة الاقتصاد العالمي الجديد- دار الجامعة الجديدة ٢٠٠٣.

٦- د/ حسن حسين البراوى: الحماية القانونية للمأثورات الشعبية (الفلكلور – المعارف التقليدية) في ضوء قانون حماية حقوق الملكية الفكرية-دراسة مقارنة- دار النهضة العربية ٢٠٠٢.

٧-د/ حسن حسين البراوى : المصنفات بالتعاقد- النظام القانوني للمصنفات التي تعد بناء على طلب أو بمقتضى عقد العمل- دراسة مقارنة – دار النهضة العزبية ٢٠٠١.

٨-د/ سعيد جبر : الحق في الصورة – دار النهضة العربية – ١٩٨٦.

٩-د/ عاطف عبد الحميد حسن : السلطات الأدبية لحق المؤلف- من القانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ وتعديلاته بشأن حماية حق المؤلف إلى القانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ بإصدار قانون حماية حقوق الملكية الفكرية- دار النهضة العربية ٢٠٠٢.

١٠-د/ عبد الله الخشروم : أثر انضمام الأردن إلى منظمة التجارة العالمية (WTO) في تشريعات الملكية

الصناعية والتجارية الأردنية- مجلة الحقوق- العدد٢-السنة ٢٦-يونيو ٢٠٠٢-ص ص ٢٦٥: ٣٢٦.

١١- د/ عبد الحفيظ بلقاضي : مفهوم حق المؤلف وحدود حمايته جنائيا- دراسة تحليلية نقدية- دار الأمان للنشر والتوزيع – الرباط ١٩٩٧.

١٢- عبد الله شقر ون : حق المؤلف في الإذاعة والتليفزيون- منشورات اتحاد إذاعات الدول العربية ١٩٨٦.

١٣- د/ عبد الرشيد مأمون شديد : الحق الأدبي للمؤلف –النظرية العامة وتطبيقاتها- دار النهضة العربية ١٩٧٨.

١٤- د/ عبد الرشيد مأمون شديد : أبحاث في حق المؤلف- دار النهضة العربية ١٩٨٦.

١٥-د/ فكتور نبهان : الاتفاقية العربية حول حقوق المؤلف لعام ١٩٨١ مقترحات للتعديل في ضوء تطور القانون الدولي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة-المنظمة العربية للتربية والثقافة-

مجلد ٤٢-عدد ٢،١ -مارس-يوليو تونس ١٩٩٩.

١٦-د/ محمد السعيد رشدي : حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف- دراسة في القانون المقارن- مجلة الحقوق-السنة ٢٢- العدد ٢- يونيو ١٩٩٨- ص ص ٦٤٩: ٦٧٧.

١٧-د/ محمد حسام محمود لطفي : حق الأداء العلني للمصنفات الموسيقية-دراسة مقارنة بين القانونين المصري والفرنسي- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.

١٨- د/ محمد حسام محمود لطفي : تحديد المسئول عن دفع حقوق الأداء العلني لموسيقى الأفلام السينمائية- مجلة البحوث القانونية والاقتصادية- حقوق القاهرة (فرع بنى سويف)- السنة الأولى-عدد١-يناير ١٩٨٦.

١٩- د/ محمد حسين منصور : المسئولية الإليكترونية-دار الجامعة الجديدة ٢٠٠٣.

٢٠- د/ محمد سامي عبد الصادق: حقوق مؤلفي المصنفات المشتركة-ط١- المكتب المصري الحديث- ٢٠٠٢.

٢١-د/ محمد شتا أبو سعد : حق المؤلف و الحقوق المجاورة في إطار حقوق الملكية الفكرية- المجلة الجنائية القومية -عدد خاص عن حق المؤلف ١٩٩٩.

٢٢- د/ مصطفى عبد الحميد عدوى : الاستعمال المشروع للمصنف في قانون حماية حق المؤلف دراسة مقارنة بالقانون الأمريكي-١٩٩٦- بدون ناشر.

٢٣-منير زاهران : تسوية المنازعات الخاصة بالملكية الفكرية- مجلة المحاماة-العدد ١-١-٢٠٠١- ص ص ٥٧١ : ٥٨٥.

٢٤-ياسر محمد حسن : ماهية الملكية الفكرية و المنظمات الدولية التي تدير حماية الملكية الفكرية- مجلة المحاماة- العدد ١-١-٢٠٠١- ص ص ٥٨٣ : ٥٩٠.

ثانيا : المراجع باللغة الفرنسية:

١-المراجع العامة :

Berenboom : Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins, 2ème éd., Larcier, Bruxelles 1997.

Bertrand : Le droit d'auteur et les droits voisins, 2ème éd Dalloz, 1999..,

C. **Colombet** : Grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le monde approche de droit comparé, 2ème éd., Litec, 1992.

C. **Colombet**: Propriété littéraire et artistique et droits voisins, 9ème éd., Dalloz, 1999.

Ch. Debbasch et autres : Droit des médias, Dalloz 1999.

Ch. Debbasch : Droit de l'audiovisuel, 4ème éd., Dalloz 1995.

H. **Desbois** : Le droit d'auteur en France, 3ème éd., Dalloz, 1978.

F. Dessemontet : Le droit d'auteur, Cedidac, Lausanne 1999.

B. Edelman : Droit d'auteur, et droits voisins, Dalloz, 1993.

Francon : Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle, les Cours de droit, Paris 1999.

P. Y. Gautier : Propriété littéraire et artistique, 3ème éd., mise à jour, Puf, 1999.

I. Gougé et autres : Droit d'auteur et droits voisins, juridique, fiscal, social à jour au 1er septembre 1996, éd. Francis- Lefebvrie.

X. Linant de Bellefonds : Droits d'auteur et droits et droits voisins, propriété littéraire et artistique, Encyclopédie Delmas pour la vie des affaires, 2ème éd., Delmas, 1997.

A. Lucas : Droit d'auteur et numérique, Litec, 1998.

et **H. - J. Lucas** : Traité de la propriété littéraire et artistique, 2ème ed., Litec, 2001

Y. Marcellin : Le droit français de la propriété intellectuelle, Cedat, 2001.

E. Pierrat : Le droit d'auteur et l'édition, Éditions Cercle de la Librairie. 1998.

R. Plaisant : Le droit des auteurs et des artistes-exécutants, Delmas, 1970.

Recht : Le droit d'auteur une nouvelle forme de la propriété LGDJ,1969.

P. Sirinelli : Propriété littéraire et artistique et droits voisins, Mém. Dalloz, 1992.

ثانيا : المراجع المتخصصة :

P. Adda : Théorie générale des droits voisins, thèse, Paris 1979.

A. Bensoussan : Le multimédia et le droit, 2ème éd., Hermes, 1998.

R. Badenter : Le droit de l'artiste sur son interprétation (l'arrêt furtwaengler : JCP., 1964-I-1844.

A. Baillod : Le droit de repentir, RTD civ. 1984, p. 227 et s.

B. Bertrand : La musique et le droit de Basch à l'Internet, Litec 2002.

C. Bertrand : Le droit à l'image et la vie privé, Litec 1999.

V. Blanco- Labra : La convention de Rome : un mariage à trois? : Bull dr. d'auteur, 1991, V. 25, n. 4, pp. 17 à 19.

P.- M. Bouvery, Les contrats de la musique, IRMA 2001.

Calace de Ferluc : La protection des droits des artistes interprétés ou exécutants : Les Petites Affiches , 19 septembre 1978, n. 106, p. 11.

Ch. Caron : Abus de droit et droit d'auteur, thèse, Litec, 1998.

Castelain : Les droits des artistes – interprétés et exécutants : RIDA 1986, n. 128, p. 47 à 65.

S. Cavalié : Le problème de droit d'auteur et de droits voisins liés à la Reproduction œuvres par magnétophone et magnétoscope en droit français des et dans les Conventions internationales thèse, Paris 1984.

P. Chesnais : Droits voisins du droit d'auteur, droits des producteurs de phonogrammes, J.- Cl., prop. litt. et art., 11- 1996, fasc. 1440.

P. Chesnais : Producteurs de phonogrammes et vidéogrammes et entreprise de Communication audiovisuelle : RIDA –2-1986 ,pp. 67 à 111.

P. Chesnais : La copie privé, *in* colloque de l'IRPI, Paris 21-22 novembre, Libraires techniques 1986, pp. 143 à 155.

P. Chesnais : L'acteur, Paris, Librairies Techniques 1957.

C. Colombet : Les droits voisins, *in* colloque de l'IRPI, Paris 21-22 novembre 1986, Libraires techniques 1986, pp. 125 à 141.

X. Daverat : L'artiste –interprète, thèse, Bourdeaux I, 1990.

X. Daverat : Droit voisin de droit d'auteur, droits de l'artiste –interprète, J.-Cl. prop. litt. et art., 5-1994, fasc. 1430.

X. Daverat : L'impuissance et la gloire, remarques sur l'évolution contemporaine du droit des artistes-interprétés : D. 1991, pp.93 et s.

X. Daverat : Drois voisins du droit d'auteur, nature des droits voisins, J.Cl. prop. litt. et art. 5-1995, fasc. 1410.

X. Daverat : Droits voisins du droit d'auteur, histoire des droits voisins, J. Cl prop. litt. et art. 5- 1996, fasc. 1405.

Debonne – Penet : Le statut juridique des artistes du spectacle : D. 1980, chron., p. 17.

H. Desbois : Droit d'auteur et droits des artistes exécutants : D. 1964, chron., p. 247.

H. Desbois : La protection de des artistes- interprétés ou exécutants en France, Mélanges Kayser, presse université d'Aix -Marseille, p. 351.

H. Desbois : Les droits dits voisins du droit d'auteur, Mélanges R. Savatier, Dalloz 1965, p. 249.

H. Desbois, A. Françon et A. Krever :Les conventions internationales du droit d'auteur et des droits voisins, Dalloz 1976.

X. Desjeux : La convention de Rome, étude de la protection des artistes interprétés ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de Radiodiffusion, Thèse, Paris 1966.

C. Doutrelepont : Le droit moral de l'auteur et le droit communautaire, Thèse, Bruylant, Bruxelles, 1997.

B.Edelman : Droit d'auteur et droits voisins dans la liberté d'échanges, J. Cl. prop litt. et art. 5-1993, fasc. 1810.

B. Edelman : Droit d'auteur et droits voisins dans la liberté de concurrence, J. Cl. prop litt. et art. 5-1993, fasc. 1820.

B. Edelman : Enquite sur le droit moral des artistes interprétés : D. 1999, chron., p. 240.

A. Françon : Les sanctions pénales de la violation du droit moral,

Mélanges en l'honneur de J.– J. Burst, Litec, 1997, pp. 171 à 180.

Françon : Les droits sur les films en droit international privé, travaux du comité française de droit international privé, ann. 32 à 34, 1971 à 1973, Dalloz 1973, p. 39 à 69.

Françon : Artiste interprète et artiste de complément : RTD com., Dalloz 1999, pp. 869 à 871.

Françon : Faut- il réviser la convention de Rome sur les droits voisins : Bull. dr. d'auteur, 1991, V. 25, n. 4.

Françon : La protection internationale des droits voisins : RIDA janvier 1974, pp. 407 à 477.

Foulquier Le Bogrgne de la Tour : Les droits des artistes –interprétés et Exécutantstm, Thèse, Paris II, 1975.

Y. Gaubiac : Les caractéristiques de la redevances versée aux artistes - interprétés au titre des droits voisins, Mélanges en l'honneur de A. Françon, Dalloz 1995, pp. 175 à 184.

V. Gaudeux : Exterminé et droits voisins en droit français, thèse, Paris 1991.

Gobain : Les artistes – interprétés, collecteurs et éditeurs de musique folklorique, RIDA 1983, n. 115.

Gotzen : Les droits d'auteur et les droits voisins, *in* L'avenir de la propeiété intellectuelle, Libraires Techniques 1993, pp. 75 à 88.

J.-M. Gueguen : Les droits des artistes – interprétés ou exécutants sur leurs prestations en droit français, Thèse, Paris 1986.

Gavin : Vers une sanction pénale du droit moral, RIDA avril 1961, pp. 3 à 17.

Geller : La protection de l'artiste musicien, interprète ou exécutant en Suisse, thèse Lausanne 1980.

Y. Gendeau : Le droit de reproduction et l'Internet, RIDA oct. 1998, n. 178 ،pp. 3 - 81.

Huet – Weiller : La protection juridique de la voix humaine : RTD. civ., 1982, p. 497 et s .

Ionesco : Le droit de repentir de l'auteur, RI DA janv. 1975, n. 83, pp. 21- 55.

Klaver : Les éditeurs et leurs droits, Dr. d'auteur, juin 1987, n. 6, p. 222 – 225.

Krever : La loi du 3 juillet 1985 et la protection des étrangers : RIDA 1987, n. 133, pp. 3 à 39.

Krever : Les aspects internationaux des droits voisins : RIDA janvier 1989, n. 139, pp. 3 à 7.

Ph. Le Chevalier : Le statut juridique du metteur en scène, thèse, Paris 1989.

Lucas : L'assiette de la rémunération proportionnelle due par l'éditeur, D. 1992, I, chron, pp. 269 à 273.

Masouye : Les droits des artistes –interprétés ou exécutants dans la convention de Rome : RIDA mai 1965, p. 161 et s.

T. Mollet – Vieville : La loi du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins : G.P. 1985-II-p.580.

P. Olagnier : Le droit des artistes –interprétés et exécutants, LGDJ., 1937.

Perret : Les droits voisins *in* la nouvelle loi fédérale sur le droit d'auteur, travaux de la journée d'étude organisée par le Centre du droit de l'entreprise le 13 mars 1993 à l'université de Lausanne 1994.

R. Plaisant: La loi n. 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprétés, des producteurs de phonogrammes et de Vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle : JCP. 1986-éd. G. –I-3230.

R. Plaisant : Abus de droit et droit moral : D. 1993, chron, 21, pp. 97- 102.

M.-A. Poulain : Le statut juridique de l'artiste de spectacle : Les Petites Affiches, 29 juillet 1992, n. 91, p. 30.

J. - P. Roger : Le droit de retrait ou de repentir dans la loi du 11 mars 1957, Thèse, Paris 1963.

N. Rouart : Le contrat d'édition musicale, Thèse, Paris 1967.

M. Saint-Jours : Le statut juridique des artistes du spectacle et des mannequins : D. S. 1970, chron., p. 17.

Sarraute et M. Gorline : Le droit moral de l'acteur de cinéma sur son interpretation : G.P.1959, doct., p. 63.

Strömholm : Le refus par l'auteur de livrer une œuvre de l'esprit cédé avant achèvement, " étude sur le droit de divulgation" de la loi du son 11 mars 1957, Hommages à H. Desbois, Dalloz, 1974, pp. 73 – 88.

P. Tafforeau : Le droit voisin de l'artiste interprète d'œuvre musicale en droit français, thèse , Paris 1994.

M. Toulemon : Le droit de l'interprète : RTD. Comm. Dalloz 1965, p. 17 ets.

M.-A. Tournier : L'auteur et l'artiste interprète ou exécutant : RIDA Juillet 1960 p. 53 et s .

L.-S. Tremblay : Le droit des artistes- interprétés ou exécutants *in* nouvelle technologie et propriété , acte de colloque tenu à la faculté de droit de l'Université de Montréal, les 9 et10 novembre 1989, Litec , pp. 31 à 42.

J– .M. Vincent : Le droit des artistes interprétés un droit de propriété intellectuelle méconnu et respecté: Cah. dr. d'auteur, septembre 1988, n. 8,pp. 1 et s.

J– .M. Vincent : Le *play- back.* Utilisation passée et future des enregistrements sonores pour l'accompagnement artistes se produisant à la television : GP 1988, II doct., p. 528 et s.

I. Wekstein, Droits voisins du droit d'auteur et numérique, Litec 2002.

الفهرس

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة
المطلب الخامس : فنان الأداء وعارضو الأزياء	١٢٣
الفصل الثانى : الحق الأدبى لفنان الأداء	١٢٥
المبحث الأول : خصائص الحق الأدبى لفنان الأداء	١٣٣
المطلب الأول : أبدية الحق الأدبى لفنان الأداء	١٣٧
المطلب الثانى : مدى قابلية الحق الأدبى للانتقال إلى الورثة	١٤٢
المبحث الثانى : سلطات الحق الأدبى لفنان الأداء	١٤٥
المطلب الأول : مدى تمتع فنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر	١٤٨
الفرع الأول : موقف القضاء	١٤٩
الفرع الثانى : موقف الفقه من تمتع فنان الأداء بحق تقرير النشر	١٥٥
الفرع الثالث : طبيعة حق تقرير النشر أو الإتاحة	١٢
الغصن الأول : أثر صياغة المادة (L. 132-3) على الاعتراف لفنان الأداء بحق تقرير النشر فى فرنسا	١٦٤
الغصن الثانى: أثر قرينة التنازل على حق فنان الأداء فى تقرير النشر	١٦٩

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة